



Bachelorgradsoppgave

Timing, rytme og tempo i filmklipp

Timing, rhythm and pace in film editing

Torgeir Lien Wennersberg

MMT376

Bachelorgradsoppgave i Multimedieteknologi

Høgskolen i Nord-Trøndelag - 2014



HINT

**SAMTYKKE TIL HØGSKOLENS BRUK AV KANDIDAT-,
BACHELOR- OG MASTEROPPGAVER**

Forfatter(e):

Torgeir Lien Wenersberg

Norsk tittel:

Timing, rytme og tempo i filmklipp

Engelsk tittel:

Timing, rhythm and pace in film editing

Studieprogram:

Multimedieteknologi

Emnekode og navn:

MMT376 Bacheloroppgave med metodeseminar



Vi/jeg samtykker i at oppgaven kan publiseres på internett i fulltekst i Brage, HiNTs åpne arkiv



Vår/min oppgave inneholder taushetsbelagte opplysninger og må derfor ikke gjøres tilgjengelig for andre

Kan frigis fra:

28.04.2014

Dato: 27.04.2014

Torgeir L. Wenersberg

underskrift

underskrift

underskrift

underskrift



Forord

Denne bacheloroppgaven er skrevet av Torgeir Lien Wennersberg, student på Multimediteknologi ved Høgskolen i Nord-Trøndelag. Tidligere skolegang inkluderer tre år på Medier og Kommunikasjon ved Bodin Videregående skole, og ett år på Multimedia Design ved Rødde Folkehøgskole. Denne oppgaven er en relevant del av studiet jeg nå går på, da den holder film og klipp i sentrum og berører dermed alle fag som baserer seg på film. Dette inkluderer alt fra kortfilm, reklamefilm, musikkvideo, dokumentarfilm og flerkameraproduksjon, til animasjonsfilm og reportasjer.

Denne oppgaven er ikke skrevet på vegne av en oppdragsgiver, men er en forskning basert på egen nysgjerrighet og ønske om å vite mer om fagfeltet jeg beveger meg inn på.

Jeg vil også benytte denne anledningen til å takke Marit Kathryn Corneil for all hjelpen som min veileder under prosjektet. I tillegg vil jeg takke Anders Teigen, Magnus Lillemark og Stian Nilssen for at de kunne gi meg innblikk i fagfeltet, gjennom dybdeintervju. Videre vil jeg takke Eva-Mette Pettersen for at hun kunne stille opp som skuespiller under den praktiske utprøvingen av teori.

Sammendrag

Denne oppgaven omhandler på hvilken måte timing, rytme og tempo kan benyttes i filmklipp for å påvirke filmens mening og dramaturgiske effekter. I denne forskningen har jeg benyttet meg av litteratur om filmhistorie, klippeteknikker og lyd og musikk. Resultatene er utfallet av en prosess hvor jeg har samlet og undersøkt litteratur og teorier, hatt egne forsøk med utvalgte klippeteorier og utført dybdeintervju med profesjonelle klippere. Gjennom en utfyllende analyse hvor jeg drar slutninger mellom disse forskningsmetodene, i tillegg til utvalgte filmeksempler, har jeg kommet frem til svaret på problemstillingen.

Jeg kom frem til at timing, rytme og tempo handler om å se materialet du har foran deg, leve deg inn i det og få en følelse for hvordan en sekvens av klipp best fungerer i sammenheng. Det er ingen oppskrift på hvordan man best bruker disse elementene. Likevel finner vi mange gode eksempler på bruken av timing, rytme og tempo opp gjennom filmhistorien. Måten Griffith, Pudovkin og Eisenstein benyttet timing, rytme og tempo, er blant eksemplene som er verdt å ta inspirasjon fra.

Timing, rytme og tempo handler ellers om å være bevist på hva man vil ha ut av en film. Uansett om det er en mening eller en følelse, handler det om å ha timing, rytme og tempo i tankene underveis i prosessen og gjennom å se, lytte, føle og oppleve, klippe materialet sammen på en måte som gir den ønskede dramaturgiske effekten og dermed det ønskede utfallet og meningen i filmen.

Abstract

This thesis revolves around timing, rhythm and pace, and how these elements can be used in film editing to affect a film's meaning and dramaturgical effects. In this research I have used literature about film history, editing techniques and sound and music. The results are the outcome of a process where I gathered and researched literature and theories, did my own experimentation based on chosen editing theories and did in depth interviews with professional film

editors. Through an extensive analysis where I draw lines between these research methods, as well as chosen film examples, I have reached a conclusion to the issue.

I concluded that timing, rhythm and pace is about seeing the material you have in front of you, giving into it, and getting a feeling as to how a sequence of cuts works best in unity. There is no recipe as to how you can use these elements in the best way. Nevertheless there are many good examples of how timing, rhythm and pace are used throughout film history. The way that Griffith, Pudovkin and Eisenstein uses timing, rhythm and pace, are amongst the examples worth drawing inspiration from.

Timing, rhythm and pace is also about being conscious about what you want out of a film. Regardless if it is a meaning or a feeling, it is all about having timing, rhythm and pace in mind during the process and through seeing, listening, feeling and experiencing, you edit the material together in a way that achieves the wanted dramaturgical effect and in this way the wanted outcome and meaning of the film.

Innholdsliste

Forord	2
Sammendrag	4
Abstract	4
1. Innledning	8
2. Problemstilling	10
3. Forskningsmodell og antagelser/hypoteser	13
3.1 Faglitteratur	13
3.2 Dybdeintervjuer	13
3.3 Egen utprøving	13
3.4 Utvalgte filmer	14
4. Teori	14
4.1 Filmhistorie	15
4.1.1 Thomas Edison og begynnelsen på film	15
4.1.2 Lumière-brødrene	16
4.1.3 George Méliès	17
4.1.4 Edwin S. Porter	18
4.1.5 David Wark Griffith	19
4.1.6 Vsevolod Pudovkin.....	21
4.1.7 Sergej Eisenstein	24
4.2 Klipping	27
4.2.1 Kontinuitet og Diskontinuitet.....	27
4.2.2 Klassisk vs. Moderne	29
4.2.3 Rytme, Timing og Tempo.....	30
4.3 Lyd og Musikk	32
5. Metode og datainnsamling	33
5.1 Dybdeintervju	33
5.2 Praktisk utprøving	33
5.3 Analyse	34
6. Produksjon og egne forsøk	36

7. Dybdeintervju og diskursanalyse	38
8. Analyse og diskusjon	39
8.1 David Wark Griffith.....	39
8.1.1 Egen utprøving.....	39
8.1.2 "The Birth of a Nation"	42
8.1.3 Oppsummering	45
8.2 Vsevolod Pudovkin	45
8.2.1 Egen utprøving.....	45
8.2.2 "Mother"	48
8.2.3 Oppsummering	50
8.3 Sergej Eisenstein.....	51
8.3.1 Egen utprøving.....	51
8.3.2 "Strike"	54
8.3.3 Oppsummering	56
8.4 Nyere film	56
8.4.1 "The Godfather"	56
8.4.2 Dagens film- og mediebransje	57
8.4.3 Oppsummering	62
9. Konklusjon og implikasjoner.....	63
10. Referanseliste	66
11. Vedlegg.....	68
11.1 Intervju med Magnus Lillemark	68
11.2 Intervju med Stian Nilssen	73
11.3 Intervju med Anders Teigen	76
11.4 Manus «Spring!».....	90

1. Innledning

I min bacheloroppgave har jeg valgt å forske på hvordan timing, rytme og tempo, i klipp, har en virkning på meningsdannelse og dramaturgiske effekter i film. Her kan man både snakke om hvordan klippen selv har en rytme som driver handlingen, eller hvordan rytmen i klippen blir ledet av utenforliggende elementer, som for eksempel lyd og musikk. Jeg samarbeider ikke med en oppdragsgiver, men har valgt å utdype meg i dette temaet ut av egen nysgjerrighet og for å få en bredere kompetanse innenfor feltet. Altså har jeg selv en stor interesse for dette området innenfor film.

Det er klart at klipp har en større rolle i hvordan en film kommer frem, enn det den får ære for. En god klipper har alle muligheter til å øke nivået på en film eksponentielt. På samme tid vil en dårlig klipp også ødelegge en ellers god film. Derfor lurer jeg på hva som skiller en god klipp fra den dårlige klippen. Hva kan en klipper gjøre for å styrke filmens mening og dramaturgiske effekter, og hvilken påvirkning har timing, rytme og tempo når det kommer til å fremme meningen og de dramaturgiske effektene i en film?

Dette er også et emne som har stor relevans for mitt fagområde, fordi det kommer inn i så å si alle felt innenfor bransjen. Uansett om man snakker om spillefilmer, reportasjer, flerkameraproduksjon eller animasjonsfilm, er klipp alltid en stor del av det ferdige produktet. Derfor vil jeg gjerne finne ut hvordan man best mulig kan tilpasse klippen til de ulike mediene og fortellingstypene. Er det ei spesiell oppskrift man kan følge for å skape en god klipp til en dramatisk film, eller en komedie? Og hva skal til fra switcheren sin side for å gripe oppmerksomheten til seerne av en fotballkamp? Hvilken rolle spiller rytmen, timingen og tempoet i disse sammenhengene? Dette er alle spørsmål jeg vil finne svaret på i denne oppgaven. Spørsmål som forhåpentligvis kan gi meg en innsikt i hva som skal til for å lykkes i en bransje som baserer seg på nettopp å skape høye seertall. Hvis det er en ting jeg har lært meg i løpet av tiden min på Multimedieteknologi på Høgskolen i Nord-Trøndelag, så er det at målgruppen betyr alt i en medieproduksjon. Så hvordan kan jeg best mulig benytte meg av

disse grunnleggende prinsippene innenfor klipp, for å gripe målgruppen og gi dem det de vil ha?

2. Problemstilling

Musikk og lyd er i dag vidt brukt i både film, musikkvideoer og tv generelt. Vi vet at musikk ofte er essensielt for å få frem den ønskede stemningen i film, og at den kan ha stor effekt på hvordan seerne føler og oppfatter meningen i en film. Vi vet også at lydeffekter ofte benyttes for å gi seeren en utdypet forståelse av det som skjer i og utenfor bilderamma. Dermed er det tydelig at bilde, lyd og musikk jobber sterkt i lag for å sørge for forståelse, og at meningen i filmen kommer frem.

Likevel finnes det en mer subtil tredjepart som er med på å sørge for at disse komponentene henger sammen og fungerer i lag. Nemlig klipp. Det er i klippen man setter sammen byggeklossene til en ferdig historie. Noen av de viktigste elementene i denne sammenhengen er timing, rytme og tempo. På hvilken måte kan disse elementene benyttes til å påvirke filmens mening og dramaturgiske effekt?

Problemstillingen:

På hvilken måte kan timing, rytme og tempo benyttes i filmklipp for å påvirke filmens mening og dramaturgiske effekter?

Definisjoner:

Klipp: «Et klipp er en sammenspleising av en innstilling med en annen. Det skjer da to ting: Det skapes en overgang og det skapes en rekkefølge. Hvordan overgangen blir er avhengig av hvor i de to innstillingene spleisingen blir foretatt» (Braaten, Kulset og Solum, 2012:34).¹ I følge Finn Jacobsen er klipping eller redigering å sette sammen bilder og lyd til en sammenhengende fortelling, et stykke poesi, en bit informasjon eller påvirkning, eller et lite kunstverk. I aller enkleste form sier han det er det en

¹ Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

metode for å begrense lengden på opptakene dine og sette dem sammen i riktig rekkefølge.²

Timing: *Når klipperen bestemmer hvor og når kutt gjøres og nye klipp starter.³*

Rytme: *Hvordan sammensetningen av lyd, bilde og bevegelsene i bilde oppfattes, og fungerer i lag.⁴*

Tempo: *Når klipperen varierer lengden på klipp for å lede seeren i deres emosjonelle reaksjon til en scene.⁵*

- *Raskt tempo antyder intensitet og spenning.*
- *Tregere tempo er mer avslappende og tankefullt.*

Film: *Audiovisuelt uttrykk basert på levende bilder. Jeg bruker begrepet «film» i utvidet forståelse. Altså «film» i denne oppgaven er video som er laget for visning på kino, TV eller streamet over internett, og ikke i gammel betydning celluloid.*

Dramaturgi: *Det store norske leksikon [Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon] betegner dramaturgi som læren om dramaet, og oppførelsen og komposisjonen av et skuespill. I denne sammenhengen snakker vi om læren om filmens oppbygging og komposisjon.⁶*

² Jacobsen, F. J. (2004). *Videologi: Håndbok i videoproduksjon* (7. utg.). Oslo: Amalie.

³ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁴ Valk, M. d. (2013). *The film handbook*. New York, NY: Routledge.

⁵ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁶ Guttu, T. (1992). *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon* (3. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Jeg vil dermed fokusere på det rytmiske i klippet, og hvordan man kan skape et spennende og fortellende uttrykk ved hjelp av rytme. Jeg vil ikke skrive om klipp generelt, men gå inn på hvordan man, i film, kan skape ulike dramaturgiske effekter og meninger ved hjelp av rytme, tempo og timing. Altså kan man egentlig si at jeg vil utdype meg i hva det er innenfor klipp som gir en film det uttrykket den har. Hva er det som setter stemningen, og hva er det som griper seeren?

Dette kan være et verk av musikkvideo, fiksjon, reklamefilm, dokumentar osv. Men for å sette begrensninger vil jeg altså fokusere på klipp i forhold rytme, timing og tempo.

I oppgaven beskriver jeg først forskningsmetoden som er anvendt i oppgaven. Jeg tar deretter en gjennomgang av den historiske utvikling til klipp, forskjellige tilnærminger til klippet teori og litt lyd og musikk. Etter dette presenterer jeg metode og datainnsamling, mine egne forsøk med utvalgte klippet teorier og dybdeintervju med profesjonelle klippere. Til slutt legger jeg frem en grundig analyse hvor jeg setter utvalgte filmer, mine egne forsøk og dybdeintervjuene opp mot hverandre og drar slutninger dem i mellom. Oppgaven avsluttes ved at jeg gjennom konklusjonen presenterer funnene mine. Bakerst i oppgaven finner man referanselisten og vedlegg.

3. Forskningsmodell og antagelser/hypoteser

Problemstillingen har hovedsakelig fire ulike faktorer som spiller inn på hvilke resultater som sitter igjen ved konklusjonens ende. Jeg snakker her om faglitteratur, egen utprøving, utvalgte filmer og dybdeintervjuer. Som vi skal se er alle disse knyttet sammen og har en samlet påvirkning på det endelige resultatet.

3.1 Faglitteratur

Faglitteraturen er selve grunnlaget for oppgaven min. Det er denne jeg drar som utgangspunkt for alle delene av min forskning. Her snakker jeg om alt fra filmhistorie, til generell klippeteori og faglitteratur om analyse. Det danner utgangspunktet for hvem som er valgt å utforske i den praktiske delen av oppgaven. Faglitteraturen styrer også hva jeg ønsker å få svar på gjennom dybdeintervjuene. Min forståelse av denne litteraturen er også viktig for min forståelse av filmene jeg analyserer, og for at jeg til slutt kan dra en god sammenlikning og analyse mellom de ulike delene av oppgaven min.

3.2 Dybdeintervjuer

Dybdeintervjuene er essensielle, fordi de er med på å forme min oppfatning av hvordan bransjen ser på spørsmålene jeg har rundt problemstillingen min. Utfallet av intervjuene og svarene jeg fikk derfra er en viktig del av min konklusjon, da det faktisk er et testament til teoriene satt ut i den virkelige verden.

3.3 Egen utprøving

Min egen utprøving har vært en viktig faktor i det endelige resultatet, fordi den danner et konkret eksempel på teorier satt ut i praksis. Her har jeg prøvd ut noen av teoriene jeg kom over i faglitteraturen og sett til hvilken grad de fungerer, og holder seg relevante den dag i dag. Teoriene jeg har prøvd ut tester bruken av timing, rytme og tempo i klipp, og i praksis viser de hvordan disse påvirker meningen og de dramaturgiske effektene. Dette er en viktig del i å, gjennom analyse, bevise eller motbevise viktigheten av timing, rytme og tempo i film.

3.4 Utvalgte filmer

Filmene jeg har valgt ut til analyse har en signifikant påvirkning på den endelige konklusjonen, fordi de danner beviset på bruken av teoriene jeg har utforsket, som er benyttet i virkelige produksjoner i ulike perioder i historien. Målet er å vise eller motbevise teoriens relevans i filmhistorien. Altså hvor vidt de faktisk har blitt brukt i filmer opp gjennom historien, om de fortsatt brukes, og hvilken effekt de har. Dette danner en viktig del av svaret på problemstillingen, da det viser hvilken relevans timing, rytme og tempo har i film.



Forskningsmodellen

Forskningsmodellen beskriver sammenhengen mellom ulike deler av forskningen og deres relevans i den endelige konklusjonen.

4. Teori

I dette kapitlet belyser jeg de temaene som oppgaven min berører. Jeg vil se nærmere på grunnleggende fagstoff som er viktig for å få en forståelse for hva problemstillingen min omhandler og relaterer seg rundt.

4.1 Filmhistorie

Film kan dateres helt tilbake til 1895. Til å begynne med kunne filmene være så korte som under ett minutt lang, og det skal ikke være nødvendig å si at klipp var noe for fremtiden. Det var heller ikke bare klipp som ikke eksisterte som et element i filmens verden på denne tiden. Lyd og musikk var også ukjent i dette tidlige stadiet av film. Man kalte derfor denne epoken for "den stille perioden". Den varte fra 1885 til 1930 og var en periode med mye nyskapning og eksperimentering. Uten lyd som støtte var det klipp som ble benyttet for å oppfylle filmskaperens estetiske begjær for utvikling. Filmskaperne begynte å eksperimenterte med begreper som visuell kontinuitet, oppdelingen av scener til enkeltskudd, mye leking med tid, og flere andre elementer som skulle vise seg å definere film og som gjorde at klippet virkelig fikk sitt fremspring. Muligheten til å kunne klippe parallelt mellom flere plasser i samme tid, var blant oppdagelsene som revolusjonerte klipping som en kunstform.⁷ For å få en dypere forståelse i hvordan filmhistorien har påvirket film i dag, vil jeg se litt nærmere på den tidlige utviklingen av film og fokusere på noen spesielt utvalgte filmskaperne.

4.1.1 Thomas Edison og begynnelsen på film

I 1888 bestemte den suksessfulle oppfinneren Thomas Edison seg for å lage maskiner som kunne lage og vise levende bilder. Selv om Edison var en beryktet oppfinner, sies det derimot at han overlot mye av arbeidet til assistenten W. K. L. Dickson. Edison hadde tidligere hatt oppfinnelser som lyspæren og fonografen. I samme stil som den sistnevnte oppfinnelsen, bestemte Edison og hans assistent seg for å prøve å skape filmen som små bilder rundt sylindere. Etter mye forskning og inspirasjon fra andre produkter på markedet, kom paret i 1891

⁷ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

frem til en løsning som ble patentert og vist frem dette året. De hadde produsert det de kalte for "Kinetografen" og "Kinetoskopet". Altså et kamera og en maskin for å vise frem filmen med. Likevel var ikke produktene deres fullkomne uten filmer, og de kunne ikke tjene penger før noen brukte kameraet til å lage film, eller fremviseren til å vise film. Deres løsning ble å starte opp et eget filmstudio i New Jersey. Studioet ble kalt "Black Maria" og var klart for produksjon i 1893.⁸

Disse første filmene til Thomas Edison varte ikke mer enn rundt 20 sekunder. Dette skyldtes rett og slett at filmmaskinen deres ikke kunne holde større filmruller enn dette. Det var vanlig at filmene bestod av opptak av kjente atleter, akrobater og dansere, men noen var mer komiske sketsjer. Apparatene ble en suksess og kom på markedet 14. april 1894. Dette gav flere muligheten til å skape og prosjektere film, og mange kom også opp med egne maskiner, av inspirasjon fra Edison.⁹

4.1.2 Lumière-brødrene

I begynnelsen av filmens eksistens var ofte det å lage film en ganske primitiv prosess av å dokumentere hendelser i bevegelse. I dag er vi kanskje mest kjente med disse tidlige verkene av film gjennom Lumière-brødrene. Deres fremgangsmåte til å skape film var å dokumentere hendelser eller elementer i bevegelse som de mente kunne være interessante å se på film. Her var det ikke snakk om intrikate scener og utallige vinkler, men tvert imot besto filmen av et stillestående kamera som filmet til det gikk tom for film. Repertoaret deres inneholdt titler som "Baby at the Lunch Table" og "A Boat Leaving Harbour", som er ganske selvforklarende titler når man tenker på fremgangsmåten Lumière-brødrene hadde til film.¹⁰

⁸ Thompson, K., Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction* (3. utg.). New York: McGraw-Hill Education.

⁹ Thompson, K., Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction* (3. utg.). New York: McGraw-Hill Education.

¹⁰ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

Det skal likevel sies at det til tross for Lumière-brødrenes virkelighetsbaserte tilnærming til film, finnes eksempler på deres bruk at planlagte hendelser i film. "Watering the Gardener" er et slikt eksempel. Her får vi se hendelser som er planlagt med et mål om å oppnå humoristisk effekt. Dette er noe som på denne tiden ikke var vanlig innenfor film, spesielt med tanke på at "Watering the Gardener" var en av Lumière-brødrenes tidlige verker.¹¹

4.1.3 George Méliès

En annen viktig filmskaper rundt denne tidlige perioden var George Méliès. Det som gjorde hans filmer revolusjonære var at han utvidet filmfortelling forbi bare enkeltskudd. Méliès andre langfilm het "Cinderella". Denne filmen kom ut i 1899 og var 410 fot i filmlengde, mens Lumière-brødrenes filmer hadde vært rundt 50 fot. Lumière-brødrene filmet bare enkelthendelser og oftest dokumentasjoner av virkelige hendelser. Dette beveget Méliès seg bort i fra, og forsøkte heller å skape en historie gjennom flere episoder. Dette var en viktig steg i filmens historie, fordi Méliès gikk bort fra Lumière-brødrenes teknikk med å filme hele episoder i et skudd, og valgte heller å filme separate hendelser i ulike skudd og skapte sammenheng mellom disse. Det ble nemlig på denne måten mulig å skape mer innviklede og utdypende historier, enn man hadde sett tidligere. Det var likevel en svakhet også ved denne metoden. Méliès feilet i å skape kontinuitet i arbeidet sitt, og som i "Cinderella" var det meste satt til en enkelt bakgrunn med kameraet en fast avstand fra skuespillerne og stillestående. Det var også vanskelig å si hvordan de ulike scenene forholdt seg til hverandre når det kom til tidsperspektiv. Man kan til en viss grad si at Méliès benyttet seg av kjente trekk fra teater i sine filmproduksjoner, og dermed ble filmene mer teater på film, enn film i seg selv. Méliès behersket dermed ikke mediet helt.¹²

¹¹ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

¹² Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

4.1.4 Edwin S. Porter

Rundt den samme tiden som Méliès forsket på muligheten for intrikate historie i sin teatraliske stil, var det en amerikaner som gikk i helt nye retninger. Edwin S. Porter hadde tidligere vært kameramann for den banebrytende Thomas Edison. I 1902 valgte han likevel å gå sine egne veier og laget filmen "The Life of an American Fireman". Denne filmen skulle vise seg å bli helt revolusjonerende innenfor film, på flere måter. Porter tok nemlig ikke den tradisjonelle veien til filmklaging. Han satte ikke ut for å filme materiale som passet til hans ide og historie. I motsetning til alle andre, tok Porter utgangspunkt i materiale som allerede var filmet, og skapte en historie rundt dette. Han rotet rundt i arkivene til Edison, på leting etter materiale som hadde potensialet til å bygge en historie rundt. Da kom han over mange klipp av brannmenn i arbeid. Dette mente Porter var et godt utgangspunkt, fordi brannmenn blir ansett som helter, og fordi deres handlinger er ombundet av action og spenning. Ut fra disse klippene sydde han sammen en historie som skulle vise seg å bli særdeles revolusjonerende. Historien gikk ut på at en mor og et barn var fanget i en brennende bygning og ble reddet i siste liten.¹³

Årsaken til at dette ble så revolusjonerende, var at Porter viste verden at et klipp ikke var begrenset til handlingen det selv beskrev. Ved hjelp av omstokking og manipulering i klippenes rekkefølge og varighet, kunne man tilrettelegge for at klippene passet handlingen man selv ville at den skulle få frem. Ved å benytte seg av arkivbilder sammen med bilder tatt for å skape historien, viste Porter altså at film kunne manipuleres til å passe et ønsket budskap.¹⁴

Likevel stoppet ikke Porter der. Han viste et stort framskritt innenfor det vi i dag regner som redigering. Porter valgte å koble de ulike klippene sammen slik at det ble en sammenhengende historie. Dette gav filmene hans et forsprang, fordi de

¹³ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

¹⁴ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

ikke ble stykket opp og avbrutt av tekst, slik Méliès ofte valgte å gjøre det. Her viste Porter evnen til å kunne koble ting sammen på en slik måte at publikum forsto en klar sammenheng mellom tid og sted i de ulike klippene og skapte kontinuitet i filmene hans. Man kan si at dette var den virkelige starten for filmklipp. Porter fortsatte å utvikle disse ideene i sine neste filmer, blant annet "The Great Train Robbery" fra 1903, som igjen var mye mer avansert med tanke på kontinuitet.¹⁵

4.1.5 David Wark Griffith

Rundt 12 år senere, i 1915, kom en filmskaper ved navn D. W. Griffith ut med en film kalt "The Birth of a Nation". Denne filmen bygde på de samme prinsippene som Porter introduserte, men til en mye mer sofistikert grad. Porter hadde tatt i bruk klipp i sine filmer, for å klippe mellom ulike plasser i handlingen, og dermed klarte han å bevege seg i bilde og skape kontinuitet. Griffith bygde på disse samme prinsippene, men innså at han kunne gjøre så mye mer med teknikken. Porter hadde nemlig stort sett et mål med klippingen sin. Han gjorde praktiske kutt der det var nødvendig, fordi han ikke lenger kunne holde på handlingen i ett enkelt skudd. Klippet hans ble dermed en nødvendighet for å drive handlingen videre. Griffith så derimot at klipp ikke trengte å styres på denne måten. Han innså at klipp kunne benyttes for å gripe seerens oppmerksomhet og for å legge vekt på historiens vendepunkter. Griffith introduserte dramatik til klippet og la vekt på at klipp kunne være med på å skape dramatisk effekt. Han kom frem til flere teknikker som ga disse effektene. Blant annet innså han at kameraet ikke trengte å være satt på ett punkt hele tiden. Han innså at ved å bevege kameraet mellom ulike skudd, kunne han legge større vekt og dermed dramatiske effekter på viktige punkter i filmen. Han innså at ved å bevege seg nærmere i visse øyeblikk kunne han gripe publikums oppmerksomhet. Griffith introduserte også flashback, som et element for å vise seeren hvordan tidligere hendelser påvirket øyeblikket karakterene befant seg i. Griffith innså at dramaturgisk klipping var veien fremover, og med dette

¹⁵ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

forandret han måten man tenkte på klipp. Han introduserte rytme, timing og tempo i sine filmer og viste at klipp hadde mye mer å by på. Dette var starten på det vi i dag ser på som Hollywood-stilen.¹⁶

Noen av de mest innflytelsesrike teknikkene Griffith utviklet innenfor klipp var cross-cutting (også kalt parallell editing og intercutting), flashback,¹⁷ match-cutting og etableringsskuddet.¹⁸ Dette sammen med at han benyttet timing, rytme og tempo som en teknikk for å gripe seeren, er blant elementene som er med på å skape kontinuiteten han er så kjent for.¹⁹

Cross-cutting

Cross-cutting er når man klipper frem og tilbake mellom skudd fra to eller flere scener i samme sekvens.²⁰

Flashback

Flashback er når klipperen fører oss til ei scene som tar sted på et tidligere tidspunkt enn scenen den følger.²¹

¹⁶ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

¹⁷ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

¹⁸ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

¹⁹ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

²⁰ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

²¹ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

Match-cutting

Match-cutting er når klipperen gjør et kutt hvor han/hun får slutten på et skudd til å ledes over til starten på det neste skuddet på en logisk visuell måte. Dette ofte for å skape kontinuitet mellom klippene.²²

Etableringsskuddet

Et etableringsskudd er vanligvis et totalbilde som viser sammenhengen mellom de ulike elementene i en scene. Ofte vises dette bildet nær starten av ei scene, slik at det blir lettere å forstå sammenhengen når man beveger seg inn i nærmere skudd og detaljer.²³

4.1.6 Vsevolod Pudovkin

I 1928 sa en av stumfilmens største regissører: *"Jeg gjentar en gang til at redigering er den kreative makten av filmens realitet, og at naturen bare gir råmaterialet som den fungerer med. Dette er forholdet mellom redigering og filmen."* Denne regissøren het Vsevolod Pudovkin. Han mente at redigeringens prosess, altså utvelgingen, timingen og arrangementen av klipp, i en films kontinuitet, var den viktigste kreative handlingen i produksjonen av en film. Pudovkin kom frem til dette ved å analysere filmene produsert i de 30 første årene av filmens historie og kombinerte denne forskningen med sin egen erfaring. Han brukte deler av karrieren sin til å bekrefte det Griffith hadde kommet inn på. Likevel mente han at Griffith ikke hadde gått langt nok og at han til tider bare benyttet seg av innskudd av nærbilder, for å bryte opp i de ellers monotone totalbildene. Pudovkin mente at for å holde seerne interessert måtte man hele tiden komme opp med nye og interessante skudd, og hvert skudd må skille seg fra det forrige. Han mente at man kunne lage sekvenser mye mer appellerende om man til tider kjørte hele sekvenser bestående av nærbilder og

²² Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

²³ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

detaljer. Han motstod også fra filmskapere som benyttet seg av lange utdratte skudd med enkelte nærbilder for å bryte opp.²⁴

Sammen med sin kollega, Kuleshov, begynte Pudovkin å eksperimentere med dette og kom frem til mange spennende resultater. Blant annet viste disse to kollegene i hvor stor grad klippenes rekkefølge hadde noe å si på det endelige budskapet. De satte blant annet ut for å demonstrere akkurat dette. Ett av senarioene de prøvde ut var at hvis du viste bildet av ei dame med et alvorlig ansiktsuttrykk, etterfulgt av bildet av en revolver, for så å vise damen igjen med et smil om munnen, ville denne damen fremstilles som heroisk. Hvis man derimot snudde om på klippene, ville damen fremstilles som feig. De to kollegene var meget imponert over effekten denne enkle måten å klippe på kunne ha.²⁵

Adam Westbrook, som er en digital produsent og utgiver, forklarer i en artikkel at Pudovkin hadde fem ulike klippeteknikker som han sverget ved. Disse var kontrast, parallellisme, symbolisme, samtidighet og leitmotif. Han brukte disse teknikkene for å forsterke publikums forståelse av historien. Pudovkin utviklet disse ulike teknikkene for å skape bestemte reaksjoner hos publikum. Dette kalte han relasjonell klipp.²⁶

Kontrast

Med dette mente Pudovkin å bevege seg mellom to ulike senarioer for å påpeke

²⁴ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

²⁵ Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.

²⁶ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

og understreke ulikhetene i bildene. Denne måten å redigere på kan være med på å forsterke budskapet de to senarioene påpeker.²⁷

Parallellisme

Denne teknikken ble benyttet for å kutte mellom to urelaterte scener og samtidig foreslå en sammenheng mellom dem. Dette kan gjøres ved å fokusere på likheter i de to senarioene og klippe på gunstige tidspunkt for å forsterke disse visuelle likhetene.²⁸

Symbolisme

Symbolisme er når man klipper mellom to urelaterte senarioer med den intensjonen at man vil foreslår en dypere mening med disse.²⁹

Samtidighet

Samtidighet er når man klipper mellom to hendelser som foregår i samme tidsrom, eller man ønsker å foreslå at hendelsen skjer på samme tid.³⁰

²⁷ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

²⁸ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

²⁹ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

³⁰ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

Leitmotif

Når man bruker en sekvens eller et egenartet skudd om og om igjen på spesielt utvalgte tidspunkt i en film, kaller vi ofte dette for leitmotif. Dette brukes ofte for å foreslå at noe spesielt skal skje.³¹

4.1.7 Sergej Eisenstein

En annen viktig sovjetisk filmskaper var Sergej Eisenstein. Han hadde selv en bakgrunn innenfor teater og design og var både en teoretiker, lærer og praktikant innen film. Mest kjent var han nok likevel for sine teorier om film, og montasje var hans kjennemerke. Ofte snakker vi om Eisensteins fem typer montasje. De er metrisk montasje, rytmisk montasje, tonal montasje, overtonal montasje og intellektuell montasje.³²

Metrisk montasje

Med metriske montasjen mente Eisenstein hvordan ulike skudd forholdt seg til hverandre når det kom til lengde. Her var ikke innholdet i de enkelte skuddene det viktigste, men derimot var det essensielt at skuddene holdt det samme forholdet i lengde.³³ Stumfilm.no skriver at lengden på de ulike klippene ble bestemt av et metrisk mønster lagt på sekvensen.³⁴ To scener av ulik lengde ble klippet i hverandre, eller lengden økte eller avtok. Tankegangen var å skape reaksjoner og følelser gjennom de to ulike scenene eller senarioene.

Motsetningene i bildene var selve grunnlaget for montasjen. Ved å bygge opp den ene scenen for så å bryte den av med den andre, klarte Eisenstein å skape

³¹ Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com/2011/04/21/the-five-principles-of-editing/>

³² Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

³³ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

³⁴ Werenskiold, T. (ikke oppgitt). *Sovjetisk Filmmontasje*. Hentet [18.04.2014] fra http://www.stumfilm.no/sovjetisk_filmmontasje.html

kontraster og motsetninger som igjen skapte reaksjoner hos publikum.³⁵ Eisenstein mente at å korte ned lengden på klipp, til tross for effekten det fikk på innholdet, hadde stor effekt på publikum. Dette fordi publikum da fikk et begrenset tidsrom til å observere skuddene og dermed oppnådde man spenning i filmen.³⁶

Rytmask montasje

Med rytmisk montasje mente Eisenstein hvordan man kunne skape kontinuitet ved hjelp av visuelle mønster i filmen. For eksempel kan man lage rytmisk montasje ved å skape kontinuitet gjennom at bevegelsene i ett klipp samsvarer med bevegelsene i det neste, eller ved at bevegelsesretningen er den samme.³⁷

Tonal montasje

I tonal montasje er det følelser og den emosjonelle karakteren i ei scene som står i fokus. Når vi snakker om tonal montasje, mener vi derfor de valgene en klipper tar for å fremheve denne emosjonelle karakteren. Som i musikk og i det virkelige liv kan humør og følelser forandre seg fort. Dette gjelder også i klipp, og ofte kan den emosjonelle karakteren i film forandre seg så fort som i løpet av bare ei enkelt scene.³⁸

Overtonal montasje

I overtonal montasje blandes teoriene og konseptene fra metrisk-, rytmisk- og

³⁵ Werenskiold, T. (ikke oppgitt). *Sovjetisk Filmmontasje*. Hentet [18.04.2014] fra http://www.stumfilm.no/sovjetisk_filmmontasje.html

³⁶ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

³⁷ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

³⁸ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

tonal montasje. Her er tankegangen å blande tempo, ideer og følelser for å skape den ønskede reaksjonen fra publikum.³⁹

Intellektuell montasje

Den intellektuelle montasjen var en redigeringsteknikk som var ment til å få publikum til å reagere følelsesmessig og bli sjokkert til å tenke selv.⁴⁰ Her introduserte man tanker og ideer inn i emosjonelle sekvenser.⁴¹ Eisenstein henviste til det japanske bildespråket for å gi eksempler på hvordan sammensetningen av ulike bilder kan skape nye betydninger. For eksempel sa han at bilde av vann og bilde av et øye gir betydningen "å gråte". Dette er i fortettet form utgangspunktet for intellektuell montasje. Man tar bilder som er fremstilt med entydige meninger og nøytral innhold, og kombinerer dem til en intellektuell sammenheng.⁴²

Det er særdeles relevant å gå tilbake i tid når man snakker om emner som relaterer seg rundt klipping. Før man kan gå fremover, må man se tilbake, og filmens- og klippens historie er en viktig del av det å forstå hvorfor og hvordan ting har blitt som de er i dag. Jeg synes derfor dette er en spesielt viktig del i teorien og har valg å sette av mye plass til å danne et bilde av noe av historien. I tillegg har jeg benyttet denne teorien som en del av grunnlaget i min egen utprøving og som en stor del av den endelige analysen.

³⁹ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁴⁰ Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.

⁴¹ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁴² Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

4.2 Klipping

I boken *Videologi: Håndbok i Videoproduksjon* forklarer Finn Jacobsen at klipping eller redigering er å sette sammen bilder og lyd til en sammenhengende fortelling, et stykke poesi, en bit informasjon eller påvirkning, eller et lite kunstverk. I aller enkleste form sier han det er det en metode for å begrense lengden på opptakene dine og sette dem sammen i riktig rekkefølge.⁴³

"Ett klipp er en sammenspleising av en innstilling med en annen. Det skjer da to ting: Det skapes en overgang og det skapes en rekkefølge. Hvordan overgangen blir er avhengig av hvor i de to innstillingene spleisingen blir foretatt" (Braaten, Kulset og Solum, 2012:34).⁴⁴

I dag ser vi at spillefilmer ofte har mellom 500 og 1500 innstillinger, og ofte kvitter klipperen seg med hele 80 % av det originale opptaks materialet. Dette kan vises som et testament til hvor viktig klipp har blitt i dagens filmverden.⁴⁵

Denne teorien er viktig for å stadfeste hva klipping, eller redigering er. Utrykket er grunnlaget for selve problemstillingen min og utgangspunktet for det undersøker. Når dette uttrykket er fastsatt kan man bevege seg ut i de litt mer kompliserte elementene ved klipp.

4.2.1 Kontinuitet og Diskontinuitet

Det finnes flere måter å forholde seg til klipp. Hovedsakelig skiller vi likevel mellom to ulike typer. Noen klippere velger en måte å klippe som er med på å forsterke historien som ligger til grunne. Denne måten å klippe på kaller vi kontinuitet-klipping. Her er målet fullt ut å sette sammen klippene på den beste mulige måten for å understreke handlingen og driven i historien. Klippen skal til

⁴³ Jacobsen, F. J. (2004). *Videologi: Håndbok i videoproduksjon* (7. utg.). Oslo: Amalie.

⁴⁴ Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

⁴⁵ Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

så stor grad som mulig være usynlig og skal ikke trekke oppmerksomhet til seg selv. Et eksempel på noen som jobber i denne tradisjonen i dag er den kjente filmskaperen Walter Murch.

Den andre metoden kalles diskontinuitet. Her ser klipperen etter hvilke nye betydninger som kan skapes når de ulike klippene settes ut av den opprinnelige konteksten de var i. Her setter klipperen søkelyset på seg selv ved å skape store kontraster mellom ulike klipp. Denne måten å klippe på skaper muligheten til å legge ny mening i de visuelle uttrykkene vi blir eksponert for. Ofte kaller vi denne måten å klippe på for en montasje. Montasjer har eksistert siden filmens opprinnelse, og er å finnes i mange ulike former. Et eksempel på en som hadde stor suksess innenfor montasje er Sergej Eisenstein.⁴⁶

Det er derimot ikke sagt at kontinuitet og diskontinuitet ikke kan brukes om hverandre. I dag ser vi for eksempel at diskontinuitet i form av montasjer ofte brukes i både reklame, dokumentarer, drama og komedie. For eksempel er åpningssekvensen for de aller fleste serier og filmer, en montasje.

Likevel er kontinuitet i dag den vanligste måten å presentere filmer på, fordi det skaper forståelse og forteller lett en historie for seeren. Det er derfor den ofte blir sett på som Hollywood-måten å redigere film på.⁴⁷

Denne teorien er relevant i min forskning, fordi den forklarer to ulike måter å forholde seg til klipp på som er særdeles relevante i dagens filmbransje. Kontinuitet og diskontinuitet er to begreper som kommer opp flere ganger gjennom min oppgave, både under den praktiske utprøvingen av teori, og under analysedelen. Begrepene beskriver blant annet, grovt sett, de ulike måtene jeg klipper filmene

⁴⁶ Hartman, M. (2013, 14. juli). *Editing: Continuity and Discontinuity*. Hentet [07. 12.2013] fra <http://www.slideshare.net/MatthewHartman/editing-continuity-and-discontinuity>

⁴⁷ Chandler, G. (2012). *Cut by cut: Editing your film or video* (2. utg.). Studio City, CA: Michael Wiese

mine i den praktiske delen. Dette handler om hvordan man velger å forholde seg til filmmaterialet, og hvordan man velger å framstille en historie, og er dermed veldig relevant også når det gjelder timing, rytme og tempo.

4.2.2 Klassisk vs. Moderne

Klippere har snakket om kontinuitet og diskontinuitet i forbindelse med klippestiler nesten siden filmens opprinnelse. I de senere årene har man likevel hørt noe nytt komme opp. Nemlig klassisk stil kontra moderne stil. I disse stilene kan man ofte se likheter til kontinuitet og diskontinuitet.

I den klassiske stilen er publikum vanligvis ikke beviste på når klipp gjøres. Stilen benytter seg ofte også av lange skudd, uavbrutt av kutt. I tillegg er det klassisk at stilen benytter en veldig strukturert tidslinje, noe som gjør det enkelt for publikum å følge med. I denne stilen er det vanlig å holde seg til en eller to plot-linjer, noe som gjør stilen enda mer ryddig og strukturert. Lyden skal ikke overdøve i denne stilen. Musikk skal bare fremheve historien, men ikke føre den. Ofte benyttes kontinuitetsregler strengt for å skape flyt i historien. Dette fører igjen til at "Jump-Cuts" er uakseptable i denne stilen og motvirker målet. Det er likevel ikke bare på selve klippet denne stiler er konservativ. Når det kommer til effekter er den veldig sparsom. Effekter brukes bare om det er absolutt nødvendig. Dette gjelder også å stykke opp skjermen for å vise mer på samme tid. Stilen benytter satte klippemønstre for å bevege seg i bildet. Altså hvordan man skal bevege seg fra totale bilder til nærbilder osv. Den klassiske stilen tar også 180 graders regelen veldig seriøst. Derimot er ikke denne stilen helt konservativ. De tar i bruk montasjer hvis det er nødvendig. Dette kan for eksempel være for å gi mye informasjon fort, eller for å vise at tiden går.

Den moderne stilen prøver i motsetning til den klassiske å presse materialet på seeren. Her gjelder det å vise frem klippet og å påpeke at publikum ser på et show. En av måtene dette gjøres på er ved å benytte seg av korte skudd og hurtig klipping hele tiden. Ofte benytter denne stilen heller ikke linjer fortelling. Her er det vanlig å hoppe i tid og handling. Det er ikke alltid vanlig å holde en satt dramatisk kurve, men heller å spille frem og tilbake på følelser og ofte med flere plot. Her er det heller ikke uvanlig at det er musikken som driver historien, samt

setter stemningen, og kontinuitet er ikke er ikke helt nødvendig. Dette fører ofte til at "Jump Cuts" blir mye brukt, og i denne stilen er det greit. Man kan si dette er en veldig lite konservativ stil. Effekter brukes til det fulle og ofte mer en nødvendig. Det samme gjelder oppstykkede skjermer. Dette brukes ofte for å fremheve dynamikk mellom ulike ting som skjer, og for å fremheve ting som skjer på samme tid. Til og med i hvordan kombinasjoner av utsnitt settes sammen, og i 180 graders regelen er det brudd. Dette kan flere ganger sees bort i fra og sees på som mindre viktig. Klippingen i den moderne stilen er til tider så ekstrem at hele show kan være montasjer.

Da klippestilene er veldig forskjellige, er ofte også måten produksjonene gjøres, forskjellige. Den klassiske klippestilen er ofte produsert av store crew med dyre kameraer, detaljerte manus, mye planlegging og nøye oppsatte sett. Den moderne stilen er ofte støttet opp av mindre crew, håndholdte kameraer, løse manus og mange sett. Spillefilmer benytter i all hovedsak den klassiske stilen, mens mange programmer, spesielt på kanaler som MTV, benytter seg av den moderne stilen.⁴⁸

Denne teorien går i utgangspunktet ut på det samme som kontinuitet og diskontinuitet, men har enkelte forskjeller. Det er viktig at jeg og leseren av oppgaven har stor forståelse for stiler inne for klipp, for å kunne ta i bruk denne teorien og for å forstå det jeg forsker på. Teorien er viktig for å kunne forstå sammenhengen mellom historie og den klippen vi ser på TV i dag, hvilke likheter og ulikheter det er, og hva som er inspirert av hva. Rett og slett handler det om å kunne dra røde tråder mellom det man ser og leser.

4.2.3 Rytme, Timing og Tempo

Tempo er når klipperen varierer lengden på klipp, for å lede seerne i deres emosjonelle reaksjon til en scene. Altså skal tempoet styre det dramatiske

⁴⁸ Chandler, G. (2012). *Cut by cut: Editing your film or video* (2. utg.). Studio City, CA: Michael Wiese

momentet fra et skudd til et annet. Tempo er mest åpenbart i action-sekvenser, men alle sekvenser inneholder en eller annen form for dramatikk. Høyere tempo øker dramatikken, mens tregere tempo senker den dramatiske følelsen. Tempo er et fantastisk hjelpemiddel for å vektlegge viktige hendelser i en historie.

Timing er når klipperen bestemmer hvor og når klipp gjøres, og nye klipp starter. Dette er igjen en del av tempoet. Timing har en ekstrem stor betydning på dramatisk effekt i filmer og serier. Ta for eksempel thrillere og komedier. Uten den rette klippet og timingen vil ikke disse sjangrene kunne ta deg med overraskelse. Uten rett timing i disse sjangrene betyr det da at serien eller filmen ikke blir skummel som en thriller skal være, eller morsom som en komedie skal være. Timing spiller derfor en stor rolle i å nå målet med en historie.

Rytme kan karakteriseres som hvordan sammensetningen av lyd, bilde og bevegelsene i bildet oppfattes, og fungerer i lag. Rytme er i grunn et resultat av timing og tempo. Når det kommer til rytme er det likevel et samspill mellom alle de ulike elementene i bildet, samspillet med lyden og måten det er klippet på. Dette gjør rytme i klipp rimelig komplekst. Generelt sett kan man også si at oppfattelsen av rytme til tider kan være individuell, og forskjellige mennesker kan oppfatte rytmen forskjellig. Det det ofte er enighet om er at det er lett å se når en film mangler rytme. Dette kommer av det faktumet at urytmisk klipping har en tendens til å dra oppmerksomhet til seg selv og skape en følelse av irritasjon hos publikum. Derimot når klippingen er preget av rytme, faller seerens oppmerksomhet på historien og publikum blir dratt inn og oppslukt av karakterene. Det er likevel ofte vanskelig å vite hva som er rett når det kommer til rytme. Klippere er ofte enige om at rytmen ofte kommer an på mengden visuell informasjon som er i de aktuelle skuddene. For eksempel vil et bilde med mye visuell informasjon holdes lengre på skjermen enn et nærbilde med lite visuell informasjon. Reglene på rytme, timing og tempo er ikke en eksakt vitenskap, men det finnes mange retningslinjer. Faktumet er likevel at det her er viktig å kunne føle seg en del frem.⁴⁹

⁴⁹ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory,*

Dette er kjernen i problemstillingen min, og har derfor stor innvirkning på denne oppgaven. Derfor er det viktig å fastsette slike uttrykk, slik at ingen er forvirret på hva oppgaven omhandler. Disse uttrykkene er også lett å blande. Derfor er det viktig å sette spissen på hva jeg mener når jeg drar dem frem. Jeg bruker disse uttrykkene konsekvent gjennom hele oppgaven min. De er særdeles viktig i den praktiske delen og i analysen.

4.3 Lyd og Musikk

Bilde i seg selv er veldig interessant. Kombinerer du dette med lyd har du muligheten til å skape noe virkelig inspirerende.⁵⁰ Det er lyden som setter stemningen på bildene og støtter opp om det vi ser. Til tider kan lyd og musikk forandre synet på det vi ser. Musikk kan få glade bilder til å bli trist og triste bilder til å bli glad. Alt handler om konteksten de settes inn i. For eksempel er musikk det viktigste hjelpemidlet i romantiske filmer. Og hva hadde en actionfilm vært uten lydeffekter? En film formes av samspillet mellom lyd og bilde.⁵¹

Dette er viktig, fordi lyd og musikk ofte spiller en rolle når vi snakker om timing, rytme og tempo. Å forstå hvilken relevans lyd og musikk har for utfallet av klipp, er nødvendig for å forstå hvordan jeg bruker lyd i mine egne forsøk, og hvordan andre bruker lyd og musikk i deres arbeid. Det er dermed veldig relevant for analysen i denne oppgaven.

and Practise (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁵⁰ Jacobsen, F. J. (2004). *Videologi: Håndbok I videoproduksjon* (7. utg.). Oslo: Amalie.

⁵¹ Chandler, G. (2012). *Cut by cut: Editing your film or video* (2. utg.). Studio City, CA: Michael Wiese

5. Metode og datainnsamling

Jeg har benyttet meg av en kvalitativ metode for å belyse problemstillingen min og få svar på spørsmålene jeg lurer på. Jeg har likevel tatt i bruk flere ulike forskningsmetoder, fordi jeg mener de gir meg et bredt grunnlag med flere ulike sider til å besvare problemstillingen.

Her legger jeg frem hvilke grep jeg har gjort for å samle inn informasjon. Med dette mener jeg ikke teori fra bøker og liknende kilder, men hvilke grep jeg har gjort for å få direkte kontakt og informasjon fra omverdenen.

5.1 Dybdeintervju

Først og fremst har jeg vært i kontakt med fagfolk som driver med klipp på et profesjonelt nivå. Disse har jeg satt ovenfor et dybdeintervju. Jeg har spurt de en rekke spørsmål for å høre hvordan de forholder seg i forhold til timing, rytme og tempo i filmklipp. Det jeg ville få frem var hvilke grep de tar for å skape dramaturgiske effekter og for å få frem den meningen de vil ha frem i filmene sine, og på hvilken måte. Jeg ville rett og slett vite hvilken effekt de mener timing, rytme og tempo har for film, og hvordan de benytter seg av dette. I tillegg ønsket jeg å høre på hvilken måte de benytter lyd og musikk som et komplementært element til klipp, for å forsterke meningen og de dramaturgiske effektene.

Med dette håpet jeg å kunne samle inn nyttig informasjon om hvordan bransjen selv benytter seg av virkemidler innenfor klipp, for å styre meningen og dramaturgiske effekter i film. Denne informasjonen ville jeg benytte som komplementær viten i tillegg til informasjonen fra bøkene jeg har lest, for å kunne bevege meg ut i de andre delene av oppgaven.

5.2 Praktisk utprøving

I tillegg til dybdeintervjuene, har jeg også utført en praktisk del. I denne delen har jeg tatt all informasjonen jeg har samlet inn, og satt den ut i praksis. Målet mitt var å filme en enkelt historie og ut fra råmaterialene jeg fikk fra denne enkelthistorien, skape flere ulike produkter. Her har jeg altså klippet sammen råmaterialene mine på ulike måter ut fra informasjonen jeg har samlet inn

tidligere. Jeg har hovedsakelig benytte meg av teoriene til tre tidligere filmskapere for å oppnå ulike resultater i klippet. Her var målet å se hvordan teknikkene til tidlige filmskapere påvirket klippet forskjellig, men også hvordan teknikkene appellerte til film i dag. Det har vært viktig for meg å se etter likhetstrekk mellom måten rytme, timing og tempo ble brukt på den tiden, og måten vi bruker det i dag. Derfor har ikke utgangspunktet mitt vært at jeg skulle lage produkter som var likest mulig produktene til de tidligere filmskaperne jeg var inspirert av. Ideen var heller å lage produkter som var inspirert av de banebrytende teknikkene de ulike filmskaperne var kjent for, men ikke begrenset av teknologien som var i bruk på den tiden.

Dermed vil produktene mine være inspirert av enkelte av *teknikkene* (ikke teknologien) til de ulike filmskaperne, men ikke begrenset til dem. De vil også illustrere hvor viktig de ulike teknikkene har vært og er for film i dag, og samtidig vise på hvilken måte klipp kan være med på å dra historier i ulike retninger, både når det kommer til meningen, og dramaturgiske effekter. Dette vil illustrere en sammenheng mellom teknikkers opprinnelse og bruk i dag, og på hvilken måte disse teknikkene fortsatt har relevans. I tillegg vil det sette lys på hvilken effekt timing, rytme og tempo har når det kommer til å endre meningen og de dramaturgiske effektene i film. Som et utgangspunkt har jeg valgt å se på læren til filmskaperne Griffith, Pudovkin og Eisenstein. Dette fordi de representerer svært ulike tankeganger når det kommer til filmskaping. Det er også relevant at disse var store i ulike perioder, og at de kommer fra ulike kulturer. Dette er alle ting som skiller dem og gjør teoriene interessante og forskjellige.

5.3 Analyse

Den siste delen av oppgaven min består av en analysedel. Her vil jeg utføre en analyse av mine egne produkter i forhold til filmskaperne jeg har dratt inspirasjon fra. Jeg vil også gjøre en analyse av et utvalg scener fra gamle og nye filmer. Disse ville jeg trekke opp mot mine egne produkter og dermed få et innblikk i hvordan teknikkene benyttes i filmer fra i dag og tidligere, med hovedfokus på timing, rytme og tempo. Dette vil gi meg muligheten til å se hvor

relevante teknikkene er gjennom filmhistorien, både i nyere og eldre tid. Her gjelder det å begynne å konkludere seg opp mot et svar. Jeg vil da dra inn dybdeintervjuene fra de fagkyndige, som et siste syn på konklusjonene jeg framdrar gjennom analysen.

Jeg mener dette er en god måte å jobbe i forhold til min problemstilling, fordi det gir meg muligheten til å se sammenhenger både gjennom historie, eget arbeid, faktiske produksjoner og fagfolks meninger. Dette er en kvalitativ oppgave som drar nytte av analyse som sitt sterkeste kort.

6. Produksjon og egne forsøk

I denne delen beskriver jeg rammene for produksjonen jeg gjorde i forbindelse med min bachelorgradsoppgave. Jeg går også inn på de viktigste detaljene rundt planleggingen og utføringen av produksjonen.

I forbindelse med bachelorgradsoppgaven utførte jeg en produksjon, som skulle gi meg innsikt i ulike klippeteknikkers effekt på det endelige resultatet.

Produksjonen skulle som utgangspunkt gi meg mulighet til å reflektere over utfallet klipp hadde på det endelige resultatet, og filmens inntrykk på seerne.

Denne produksjonen skulle også gi meg mulighet til å sette eget arbeid og egen utprøving opp mot andres arbeid og gi meg forståelse for hvordan andre påvirker gjennom klipp, samt hvordan jeg kan sette disse teknikkene i bruk.

Dette valgte jeg å gjøre gjennom tre ulike filmer produsert med det samme utgangspunktet, gjennom et identisk utvalg av råmateriale, både når det kom til lyd og bilde. Dette råmaterialet ble filmet over tre dager. Jeg gjorde alle oppgavene i produksjonen selv, med unntak av at jeg hadde hjelp fra en skuespiller. Produksjonsdagene var den 8., 9., og 13. mars 2014. I tillegg ble det brukt en dag i etterkant til lydopptak.

Som utgangspunkt satte jeg meg inn i teoriene til de tre filmskaperne Griffith, Pudovkin og Eisenstein. Dette brukte jeg som grunnlag for min utprøving, da filmskaperne representerte tidlig utvikling innenfor film, samtidig som de sammen representerte tre ulike tankesett når det kom til film. Griffith er en tidlig amerikansk filmskaper og hedres for å ha startet Hollywood-stilen, mens Pudovkin og Eisenstein representerer sovjetisk film, og en tankegang som var tydelig inspirert, men var en videreutvikling av Griffiths ideer.

Planleggingsfasen til denne produksjonen ble dermed noe innviklet, da jeg var avhengig av et konsept som fungerte innenfor alle de tre ulike retningene. Jeg ble likevel overbevist om at veien å gå var en enkel løpescene. Løpescenen satte jeg først opp som en kronologisk historie om en person som deltar i et løp i skogen. Personen sitter og knytter skoene og ser individet som skal fyre av startskuddet,

komme gående. Skuddet går av og løperen setter av garde. På et punkt snubler løperen og detter før hun reiser seg opp og løper igjen. Her avsluttes den kronologiske versjonen av historien.

Når dette var fastslått, satte jeg meg så ned og sammenliknet scenen opp mot teoriene til de ulike klipperne, og kom opp med tre ulike måter å klippe materialet på, for å representere de ulike retningene. Jeg satte dermed opp de ulike elementene i den opprinnelige filmen som enkle setninger og byttet om på dem for å komme frem til de tre ulike filmene.

Klippingen varte over en lengre periode ettersom forskning og analysering ble gjort underveis. Etter planen skulle hver enkelt film ha en lengde på minimum ett minutt og maksimum to minutter. Filmen inspirert av Griffith endte opp med en lengde på 1 minutt og 52 sekunder, filmen inspirert av Pudovkin hadde en lengde på 1 minutt og 30 sekunder og filmen inspirert av Eisenstein endte opp med en lengde på 1 minutt og 10 sekunder. Klippingen ble gjort med et fokus på lyd.

7. Dybdeintervju og diskursanalyse

I forbindelse med denne bacheloroppgaven gjennomførte jeg tre ulike dybdeintervjuer. Målet var å samle inn informasjon om hvordan bransjen opererer når det kommer til klipp, og hvilke tanker de har når det gjelder spørsmålene rundt problemstillingen min.

Det første intervjuet jeg gjennomførte var med Anders Teigen. Han arbeider for øyeblikket som filmklipper hos Giljotin AS. Han er utdannet filmklipper ved Den Norske Filmskolen i Lillehammer og har siden jobbet med både dokumentar- og spillefilmer. Han har blant annet gjort klipp på filmer som: "Den som frykter ulven", "Helsefabrikken", "Pushwagner" og "Two raging grannies".

Det andre intervjuet jeg hadde var med Magnus Lillemark. Han er eier av- og produsent ved mediebyrået Blåtone. Han har utdanning fra både Multimedieteknologi ved Høgskolen i Nord-Trøndelag og Norges Tekniske og Naturvitenskapelige Universitet.

Det tredje intervjuet mitt ble gjort med Stian Nilssen. Han jobber som grafiker og produsent hos Kindergarten Media.

Alle tre har god erfaring innenfor klipp, kommer fra ulike bakgrunner og jobber med ulikt arbeid. Dette gir grunnlag for et bredt spekter av meninger når det kommer til spørsmålene jeg har rundt problemstillingen min.

8. Analyse og diskusjon

(Se vedlagt DVD)

I dette kapitlet vil jeg analysere mitt arbeid og sette det opp mot analyser jeg har gjort av scener i filmer fra Griffith, Pudovkin og Eisenstein. Jeg vil også se litt på hvordan funnene mine representeres i dagens film, gjennom et utvalgt eksempel. I analysen vil jeg trekke frem enkelte meninger fra dybdeintervjuene.

8.1 David Wark Griffith

8.1.1 Egen utprøving

Handlingsforløpet og kontinuitet

Den første filmen jeg laget var inspirert av teoriene til D. W. Griffith. Her benyttet jeg meg av det samme forløpet i historien som det opprinnelige manuset hadde. Dette fordi det i bane med Griffiths tanker om film, var viktig å opprettholde kontinuitet. Jeg har i tillegg til å basere meg på kontinuitet, valgt å bruke en rekke andre teknikker som støtter Griffiths tankegang. Noen av dem er også med på å opprettholde kontinuitet.

Etableringsskuddet

Det første åpenbare virkemiddelet jeg tar bruk av, er det såkalte etableringsskuddet. Dette skuddet vises helt i starten av filmen min, og en gang til litt lengre ut, og er med på å etablere scenen. Det gir publikum en oversikt over hvordan hovedpersonen i filmen forholder seg til elementene rundt seg, og situasjonen den befinner seg i. Dette gir meg videre mulighet til å bevege meg nærmer inn på personen, uten at publikum mister forståelse for hvor handlingen foregår, og hva som foregår.

Cross-cutting

I andre rekke legger vi merke til at jeg har benyttet meg av cross-cutting for å vise to handlinger som foregår på samme tid. Denne effekten etablerer også et forhold mellom føttene til mannen med pistol og jenta som sitter og knyter skoene. Til en viss grad henter dette til at de to personene kanskje vil møtes en

gang i løpet av sekvensen. Aller viktigst er det nok likevel at klippestilen driver opp spenningen og skaper forventninger om at noe skal skje, enten det måtte være et møte mellom de to, eller noe helt annet.

Match-cutting

Litt lengre ut i filmen finner vi et annet virkemiddel som er særdeles relevant for å opprettholde kontinuitet. Under løpesekvensen kan vi nemlig se at jeg til stor grad har benyttet meg av match-cutting. Dette gjør jeg ved at jeg prøver å skape visuelle likheter mellom slutten på et skudd og starten på et annet. For eksempel har jeg prøvd å fått bevegelser i armer, posisjonene på føttene og bevegelser på hodet til å samsvare fra et skudd til et annet. Dette siste ser vi for eksempel rett etter hovedpersonen hører pistolen bli avfyrt. Da ser vi henne forfra mens hun snur hodet for å se mot der lyden fra pistolen kommer fra. I neste klipp ser vi henne bakfra, hvor bevegelsen fra den forrige kameravinkelen fortsetter, og fullføres. Denne typen match-cutting er en særdeles god måte å opprettholde kontinuitet på.

Timing, rytme, tempo og lyd

I stil med Griffiths teorier har timing, rytme og tempo en stor rolle i denne filmen, og jeg har prøvd å bruke det for å lede publikum i deres emosjonelle respons til bildene i filmen. Dette har jeg gjort ved hjelp av flere ulike knep.

Til å begynne med kan vi dele filmen opp i flere ulike deler. Den første delen består av en oppbygning for å skape interesse og spenning. Dette er delen hvor vi ser jenta knyte skoene og personen med pistolen kommer gående gjennom skogen. I denne delen bygger jeg stemningen og intensiteten gradvis opp ved å minke lengden på skuddene jo lengre ut i sekvensen vi kommer. Dette gjør at det føles som om stemningen blir mer og mer intens, og får publikum til å tenke at noe stort skal skje. Dette er et godt eksempel på bruk av tempo i klipp. Jeg justerer lengden på klippene for å lede publikum i deres emosjonelle respons. Samtidig benytter jeg meg av ganske mange nære bilder for å drive opp intensiteten i sekvensen. Disse to teknikkene begrenser i lag mengden informasjon seeren klarer å dra ut fra de ulike skuddene. Dette gjør at seeren får

for mye informasjon på en gang og føler at det hele blir mer intenst. Teknikkene er dramaturgiske grep som også Griffith er kjent for.

Jeg velger også å bruke denne teknikken flere ganger i løpet av filmen. For eksempel gjør jeg dette rett etter pistolen er fyrt av, under løpesenen. Da klipper jeg ekstra fort for å beholde den intense spenningen, og for å skape en kontrast til stillheten rett før pistolen avfyres. Etter en liten stund roer jeg likevel ned klippingen, og holder spenningen på et lavere og mer stabilt nivå. Det er fortsatt spennende, men de individuelle skuddene er lengre og jeg benytter meg av færre nære bilder. Jeg klipper inn en del bilder som gir oversikt i scenen, og forsterker dermed følelsen av kontinuitet, fordi publikum får et overblikk.

Mot slutten av løpesenen går jeg likevel tilbake til å klippe raskere, for å bygge opp stemningen igjen. Meningen er igjen at seeren skal forvente noe stort. Jeg klipper inn noen ekstra nære bilder og bygger stemningen opp til en brå slutt. Når spenningen når toppen, stopper jeg brått opp til en stor kontrast med rolig klipping, før filmen slutter.

Dette får oppbygningen i filmen til å likne veldig mye på det vi i dag kaller Hollywood-modellen. Den bygger seg fort opp og kommer til en spenningstopp som griper seeren. Deretter får vi en litt lengre midtdel, hvor hovedhandlingen skjer. Til slutt får vi igjen en spenningstopp og ei rolig avslutning.

Det finnes også flere gode eksempler på fin bruk av timing i denne filmen. For eksempel finner vi god bruk av dette rett etter den første oppbygningen. Dette er rett etter sekvensen hvor jenta knyter skoene. Scenen bygger seg opp til en spenningstopp ved hjelp av lyd og klipping. Så blir det svart og hjerterytmen er det eneste vi fortsatt hører. Hjertet slår noen slag, før vi ser jenta igjen. Hun puster inn og ser seg til siden før skuddet går av og hun springer. Hele denne sekvensen er nøye klipt for å få det intensive utfallet den har. Timingen er dermed kjempeviktig for at sekvensen skal føles riktig.

Når det kommer til lyd er dette også noe som har en svært viktig rolle i denne filmen. Lyden er derimot begrenset og konsentrert. Lydbildet består kun av de

lydene jeg syntes var absolutt relevante for å fortelle den aktuelle historien. Alt annet er fjernet. Lyden er likevel selve grunnlaget for rytmen i filmen. Jeg benytter meg i starten av hjerterytmene som et element å klippe til. Hjerterytmene gir en assosiasjon til liv. Det er også et godt element å bruke ettersom jeg kan øke hjerterytmene og dermed tempoet på klippingen etter hjerterytmene. Dette skaper en interessant rytme og øker spenningen. I løpesekvensen har jeg derimot benyttet meg av lyden fra føttene som et element i rytmen og tempoet på klippingen. Her klipper jeg sjeldnere enn tidligere, men har fortsatt en rimelig tydelig rytme i klippingen.

I korte trekk kan vi si at lyden i denne filmen er med på å lede klippingen til en viss grad. Klippingen bygger opp under lydbildet og lydbildet bygger opp under klippingen. Lydeffektene er med på å hjelpe klippingen å fortelle historien. Filmene er et eksempel på at man kan lage film med få lydeffekter. Her benyttes kun lyden fra de essensielle elementene i filmene. Lydeffektene er der for å fortelle noe og for å utdype det bildene ikke kan. De sier noe mer om bildet.

8.1.2 "The Birth of a Nation"

"The Birth of a Nation" er et godt eksempel på en film som benytter seg av nesten alle klippeteknikkene som Griffith ble kreditert med. Handlingen baserer seg hovedsakelig på den amerikanske borgerkrigen og omhandler forholdet mellom to familier fra ulike deler av landet, og hvilke konsekvenser borgerkrigen og en rekke andre historiske hendelser i ettertid fikk på dette forholdet. Filmene kom ut i 1915 og regnes som et av Griffiths store mesterverker.⁵² Likevel har filmene fått stor kritikk gjennom tidene, for å være rasistisk.⁵³ Eksempler på dette er den

⁵² Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

⁵³ Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.

dårlige fremstillingen av afroamerikanere, og avbildingen av Ku Klux Klan som befriere og helter.⁵⁴

En av de mest omtalte scenene avbilder Ku Klux Klan i deres aksjon for å redde den ene familien i en beleiret hytte, fra hendene til de nylig befrie slaverne. Dette er også klimakset i filmen.⁵⁵ Denne scenen er likevel et flott eksempel på Griffiths bruk av noen av hans filmatiske teknikker.

Vi følger nemlig i all hovedsak tre ulike handlinger i denne scenen. I første rekke blir vi introdusert med Ku Klux Klan i det de samler opp troppene for å dra ut på redningsaksjon. Griffith benytter stort sett rimelig vide utsnitt her og lar med dette seeren få overblikk over situasjonen. I neste skudd viser han et oversiktsbilde av hytta og de nylig befrie slaverne som omringer denne. Til tross for at Griffith mørklegger deler av dette bildet, benytter han seg helt klar av et såkalt etableringsskudd her. Griffith får oss til å fokusere på hytta, for å informere oss om konteksten de neste skuddene er satt i. Vi beveger oss så til innsiden av hytta, hvor redselen hos den innesperrede familien er veldig tydelig, og de prøver å beskytte seg mot de mørkhudede som prøver å bryte seg inn. Videre klipper Griffith frem og tilbake mellom innsiden og utsiden av hytta, og bygger med dette opp spenningen om hva som kommer til å skje. På utsiden angriper de mørkhudede hytta, for å komme seg inn. På innsiden kjemper den hvite familien for å holde de mørkhudede ut. I sekvensen benytter Griffith seg av noen litt tettere utsnitt, og får dermed sekvensen til å virke mer intens. Likevel er det hele tiden en mellomting og han beveger seg sjeldent veldig nært på skuespillerne.

Etter hvert begynner også Griffith å klippe inn flere bilder av Ku Klux Klan som galopperer for å redde familien i hytta. Griffith illustrerer nå at han kan fortelle en ganske sofistikert historie som omhandler tre ulike handlingsforløp samtidig,

⁵⁴ Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

⁵⁵ Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.

og knytter dem sammen. Sekvensen bygger seg gradvis opp ved at Griffith stadig klipper fortere og fortere mellom de ulike handlingsforløpene, og spisser dermed til stemningen.

Der Griffith til nå i scenen har benyttet seg av rimelig vide skudd, begynner han etter hvert å sikte seg innpå karakterene. Et tydelig eksempel på dette vises like før Ku Klux Klan kommer til unnsetning. Her viser Griffith et bilde av ei jente i armene til moren. Han beveger seg her nærmer to gangen, og ender opp på et nærbilde av jentas ansikt, noe som illustrerer redselen hennes og desperasjonen i situasjonen. Griffith benytter seg også her av match-cutting, ved at han klipper inn på jenta og beholder elementer som geværet over henne, som viser at dette skjer på samme tid og skaper dermed en sammenheng og en kontinuitet mellom dem. Likevel er det tydelig at han ikke helt har klart å beholde posituren til jenta fra klipp til klipp, og dermed ser man enkelte variasjoner mellom skuddene.

Kort tid etter klipper Griffith inn et oversiktsbilde av hytta og området rundt. Han legger nå til rette for noe nytt som skal skje, og benytter dermed igjen et etableringsskudd for å vise handlingens kontekst. Ku Klux Klan kan sees galopperende inn i bakgrunnen i bildet og de mørkhudede springer i redsel. Deretter bygger Griffith opp intensiteten ved å klippe saktere ei lita stund og stoppe musikken. Man kan si at det blir stille før stormen. Dette bygger opp spenningen og forventningen, på samme måte som jeg brukte et åpenrom i min film, før mannen med pistolen fyrte av skuddet. De neste bildene viser så en siste kamp mellom Ku Klux Klan og de mørkhudede, og familien som omfavner hverandre og takker Ku Klux Klan.

Når det gjelder lyden i denne scenen, kommer det ikke som noen overraskelse at den er ganske begrenset. Siden dette er stumfilm, må vi belage oss med musikk som spiller i bakgrunnen. Når dette er sagt bruker likevel Griffith denne musikken på en flott måte. Den støtter opp om scenens emosjonelle temaer og er dermed bildets følgesvenn. Et eksempel er rett før Ku Klux Klan kommer til unnsetning. Her demper han den triste, nedtrykte musikken og skaper med dette spenning, før han sammen med bilder av Ku Klux Klan som redder familien, bygger opp den glade følelsen med et lettsinnet orkestralt verk.

Denne scenen er dermed et eksemplarisk eksempel på hvordan Griffith benytter seg av cross-cutting, etableringsskuddet, musikk og match-cutting for å bygge opp en historie gjennom tre ulike handlingsforløp, og skape kontinuitet mellom dem. Scenen viser at Griffith stadig brukte timing, rytme og tempo for å forsterke den dramaturgiske effekten i filmene hans.

8.1.3 Oppsummering

Selv om Griffith var aktiv i et tidlig stadium i filmens historie, viser han gjennom sine arbeid at han kan ta bruk av sofistikerte klippeteknikker som er med på å forme meningen i filmene hans gjennom flotte dramaturgiske effekter. Han klarer ved hjelp av teknikker som for eksempel cross-cutting, match-cutting, etableringsskuddet og musikk, å skape intrikate historier, med flere handlingsforløp, basert på kontinuitet. Filmen «The Birth of a Nation» er et godt eksempel på hvordan Griffith bruker disse teknikkene og dermed skaper timing, rytme og tempo, som på sin tid var revolusjonerende.

I min utprøving av Griffiths teorier, ser vi i hvor stor grad disse teknikkene faktisk er relevant også i dag. De skaper grunnlaget for en hver god filmatisk historiefortelling, og fungerer selv i dag som en utmerket måte å formidle en historie på. Min film viser altså at Griffith allerede i sin tid hadde fått grepet på mange teknikker som i dag kan skape god timing, rytme og tempo i filmklipp, og skape dramaturgiske effekter og meninger som enda overasker.

8.2 Vsevolod Pudovkin

8.2.1 Egen utprøving

Handlingsforløpet

Den andre filmen jeg laget var inspirert av teoriene til Vsevolod Pudovkin. Her var oppbygningen av filmen noe annerledes enn i det opprinnelige manuset. Dette fordi jeg fulgte Pudovkins tanker om at naturen bare gir råmaterialet klippet trenger for å fungere, men at det er klippet selv som er den kreative kraften i film. Ut fra denne tanken valgte jeg å sette opp filmen på en noe annen måte enn det originale handlingsforløpet. Resultatet er en ny historie. En historie

som kanskje er vel så god som den originale, men som gir et helt annet utfall. Jeg omrokerer på klippenes rekkefølge, og med dette beviser jeg samtidig at Pudovkins og Kuleshovs teorier om kraften av klipp har holdbarhet. Dette viser nemlig at klippenes rekkefølge har store følger for historiens utfall.

Kontrast

Jeg tar også i bruk enkelte av Pudovkins fem klippeteknikker. Den første av disse som åpenbarer seg i min film er kontrast. Dette finner vi helt fra starten av- og et stykke ut i filmen. Jeg klipper mellom handlingen som foregår i nåtid, og slutten av filmen. Altså mellom jenta som ligger på bakken, og bildene av jenta som blir forfulgt. På denne måten understreker jeg kontrasten mellom bildene med mye bevegelse og liv i seg, og bildet av jenta som ligger død på bakken. Dette henter til et utfall av handlingen, men man kan ikke være sikker på at bildet som klippes inn er slutten av filmen. Samtidig skaper bildene sammen interesse, fordi de bygger hverandre opp. Det rolige bildet av jenta som ligger på bakken får bildene med bevegelse i til å virke mye voldsommere.

Parallellisme

Ganske tidlig i filmen finner vi også eksempler på parallellisme. Dette bruker jeg ved å vise føttene på jenta som springer, for så å klippe til føttene på mannen med pistolen. De to klippene har i utgangspunktet ingen klar sammenheng. Likevel oppstår det en sammenheng på måten jeg klipper på. Jeg foreslår nemlig en sammenheng ved å klippe på en måte som fokuserer på likhetene i bildene. Dermed får man en følelse av at de to bildene er relaterte, og at mannen med pistolen følger etter jenta.

Symbolisme

Det tidligere nevnte klippet mellom jenta som ligger på bakken og bildene av jenta som blir forfulgt er også et godt eksempel på symbolisme. Selv om symbolismen er ganske banal og åpenbar, er dette et eksempel på at jeg prøver å få frem en dypere mening med de to klippene samlet. Denne typen klipping frem i tid får skuddene til å virke urelaterte. Likevel henter de til at jenta vipper mellom de to tilstandene bildene illustrerer. På det ene bildet er hun så levende som hun kan bli. Hun blir jaget av en fremmed, og kroppen jobber for fullt.

Klippet av jenta som ligger død på bakken henter likevel til av hun samtidig er veldig nært døden, og symboliserer hvor fort ting kan forandre seg, hvor nært liv og død er.

Samtidighet

Jeg benytter meg også av samtidighet i denne filmen. Dette gjør jeg gjennom de samme bildene jeg har nevnt tidligere. Når jeg klipper mellom jenta som springer og mannen med pistolen, eller jenta som springer og mannen med pistolen som går etter henne, så foreslår jeg at hendelsene foregår samtidig. Dette er et grep jeg benytter gjennom hele filmen, for å få seeren til å tenke at de to hendelsene foregår i samme tidsrom og at jakten er reel.

Timing, rytme, tempo og lyd

Timing, rytme, tempo og lyd har en stor rolle også i denne filmen. I kontrast med filmen inspirert av Griffith, benytter jeg meg i mye større grad av raske klipp og nærbilder i denne sekvensen. Dette gjør jeg for å dra opp stemningen og få sekvensen til å føles mer intens. Samtidig bryter jeg til stadighet opp sekvensen ved bruk av rolige bilder, som for eksempel jenta som ligger død på bakken, og mannen som lader pistolen. Dette skaper som tidligere sagt kontraster i bildene, men er også med på skape kontraster i klippestilen, noe som påvirker tempoet i filmen på en måte som er med på å styre seernes tanker og reaksjon til filmen.

Filmene viser også god bruk av timing, for eksempel i sluttsekvensen hvor jeg benytter meg av lyden av hjertebank og ambient, kombinert med rask klipping for å bygge opp til avfiringen av pistolen som bryter av sekvensen til en brå slutt. Dette er også typisk av Pudovkin, da han ofte benytter trikset med rask klipping for å bygge opp til viktige øyeblikk.

Lyden ellers i filmen er meget minimalistisk og med unntak av enkelte ambient-lyder for å bygge stemning, benytter jeg meg stort bare av spesielt utvalgte lyder som er med på å utdype handlingen og å forsterke den helhetlige rytmen i filmen.

8.2.2 "Mother"

Hvis man skal se nøyer på Pudovkins arbeid er en gransking av filmen "Mother" et naturlig valg. Filmen kom ut i 1926 og var Pudovkins første spillefilm.⁵⁶ Filmen portretterer en familie som blir splittet grunnet en streik hvor far og sønn tar forskjellige politiske ståsted. Faren dør som et resultat av streiken, og moren blir tvunget til å ta en del i politikken for å redde sin sønn. Det hele utvikler seg til avslutningsscenen hvor moren har valgt å følge sønnens politiske syn og blir med en gruppe mennesker på vei for å redde sønnen og en gjeng andre som har blitt fengslet på grunn av deres politiske syn.⁵⁷

Denne scenen er et flott eksempel på mange av Pudovkins klippeteknikker. Det hele starter med at vi ser sønnen som allerede har rømt fra fangenskap. Han speider utover horisonten og legger merke til revolusjonærene som har kommet for å redde ham og de andre fangene. I en storslagen sekvens klipper Pudovkin frem og tilbake mellom sønnen og revolusjonærene helt til det endelige møte mellom dem. Her viser Pudovkin tydelig bruk av det han kaller for samtidighet.

Når sønnen når revolusjonærene, klipper Pudovkin en sekvens som tydelig fremstiller gleden som revolusjonærene og sønnen føler av å møtes. Dette gjør han på en måte som er noe annerledes enn tidligere amerikanske filmskapere som for eksempel Griffith. Pudovkin velger nemlig her å fokusere på nærbilder av ansiktene til revolusjonærene, og klipper i kjapp sekvens fra et ansikt til et annet, i tillegg til enkelte andre nærbilder av hender fra omfavnelser. Dette skaper en intens sekvens, både fordi Pudovkin klipper kjapt, og fordi han kombinerer denne kjappe klippingen med nærbilder, som gir oss begrenset informasjon om det som skjer rundt. Derimot starter han med å presentere et oversiktsbilde av situasjonen, noe som gjør at vi likevel forstår konteksten.

⁵⁶ Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.

⁵⁷ Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.

Sekvensen ender med at sønnen endelig treffer moren igjen, og de omfavner hverandre.

Neste bilde bryter ned den glade seiersstemningen Pudovkin har klart å bygge opp. Han klipper nemlig til et bilde av galopperende hester som tilsynelatende kommer rett mot dem. Hestene frakter på autoritetene som kommer for å retaliere mot revolusjonærene. I en ny sekvens fylt av spenning, bruker Pudovkin igjen samtidighet for å knytte sammen de to handlingsforløpene av autoritetene som kommer ridende på den ene siden, og frykten i revolusjonærene sine øyne, når de ser autoritetene, på den andre. Overgangen fra den forrige sekvensen til denne, altså fra de glade jublende revolusjonærene, direkte over til autoritetene som kommer og frykten i øynene til revolusjonærene, er også et eksempel på det Pudovkin kaller kontrast. Pudovkin understreker her ulikhetene i de to scenarioene for å fremheve budskapet i filmen.

Møtet mellom revolusjonærene og autoritetene ender i en episk kampscene klippet sammen i stil med Pudovkins teorier, til et storslagent klimaks. Her opplever vi samtidighet gjennom to ulike scenarioer. Vi får se autoritetene som retaliere mot revolusjonærene ved å skyte dem ned. Samtidig får vi se den forsøkte flukten til revolusjonærene. Pudovkin klipper dette sammen ved bruk av kjapt tempo og mange nærbilder, og holder dermed intensiteten og spenningen på et høyt nivå. Han klipper i kjapp sekvens sammen løpende revolusjonærer og skytende autoriteter. I mellom disse bildene klipper Pudovkin inn bilder av de fallne ofrene akkompagnert med deres sørgende kjære. Disse bildene lar han vare lengre, og understreker med dette sorgen for de fallne. Sønnen er blant disse fallne, og her holder Pudovkin seg ekstra lenge på bildene av moren og den døde sønnen. Han bygger med dette opp intensiteten og illustrerer sorgen og sinnet moren føler. Mens alle de andre enten er døde eller har fluktet, velger moren å reise seg og stå for det sønnen tror på. Med dette blir også hun drept.

Scenen avsluttes med et kutt fra moren som ligger død på bakken, til ei elv som bryter gjennom isen på våren. I en artikkel i nettavisen The Guardian

[www.theguardian.com], foreslår Jonathan Jones at dette er et symbol på historien som endelig og ustoppelig bryter ut fra en lang tsarisk vinter.⁵⁸

I denne scenen viser altså Pudovkin bruk av alt fra symbolisme, samtidighet og intrikat klipping ved hjelp av sekvenser bestående, til tider, utelukkende av nærbilder. Dette er dermed et eksempel gyllent eksempel på Pudovkins teorier satt til liv.

Fordi filmen originalt ikke hadde et lydspor, vil jeg ikke analysere filmens påvirkning av lyden som ofte følger med nyere eksemplarer av filmen.

8.2.3 Oppsummering

Pudovkin viser en klar inspirasjon, men samtidig utvikling av Griffiths teknikker. Det Griffith kaller cross-cutting kaller for eksempel Pudovkin samtidighet, men begge går ut på det samme. Der Griffith stort sett bare forteller sammenhengende historier, oftest bundet av en klippestil basert på kontinuitet, viser derimot Pudovkin at en historie kan settes sammen for å gi en bredere mening. Som i filmen «Mother» tar nemlig Pudovkin ofte i bruk teknikker som for eksempel symbolisme og kontrast for å foreslå noe utover det bildene forteller hver for seg. Altså innser Pudovkin at timing, rytme og tempo kan benyttes på en måte som skaper nye og interessante dramaturgiske effekter. Han viser også at man avhengig og uavhengig av kontinuitet kan skape interessante dramaturgiske effekter, som gir helt nye og selvstendige meninger.

Dette er noe jeg tydeliggjør veldig godt gjennom min egen utprøving av Pudovkins teorier. Her viser jeg at den samme historien som fortelles ved bruk av Griffiths teknikker, kan få en helt ny mening klippet i harmoni med Pudovkins teorier. Ved nøye utvalg og omrokering av bildene skaper jeg en sekvens som gir en helt ny mening. Dette er altså en direkte effekt av den dramaturgiske oppbygningen og av hvordan timing, rytme og tempo er brukt i klippet.

⁵⁸ Jones, J. (2001, 31. august). *The silent revolutionary*. Hentet [19.04.2014] fra <http://www.theguardian.com/film/2001/aug/31/artsfeatures1>

8.3 Sergej Eisenstein

8.3.1 Egen utprøving

Handlingsforløpet

Den siste filmen jeg laget var inspirert av Sergej Eisensteins tanker om montasje. Dette var nok den filmen som skilte seg mest ut fra handlingsforløpet i det opprinnelige manuset, og den filmen som skilte seg mest ut av de tre filmene generelt. Her prøvde jeg nemlig å basere meg på teorien om intellektuell montasje. Det vil si at jeg prøvde å sette sammen bilder som kombinert skaper en dypere mening, eller sier noe mer enn bildene hver for seg. Dette gjør nok kanskje at montasjen virker noe mer abstrakt enn de tidligere filmene. Til tross for at jeg hovedsakelig baserte meg på teorien om intellektuell montasje, har jeg også benyttet meg av prinsipper fra metrisk montasje. Jeg vil gå nærmere inn på hvordan jeg har benyttet begge typene montasje.

Metrisk montasje

Jeg har brukt elementer fra metrisk montasje, ved at jeg benytter meg av et forhåndsbestemt mønster jeg klipper etter. På filmen kan vi legge merke til at det er to forskjellige handlingsforløp. Det ene forløpet består av bilder med en fysisk handling. Det vil si bildene av de to personene som springer. Det andre forløpet består av innklippsbilder ment for å gi det første forløpet en dypere mening. Dette kommer jeg tilbake til når jeg snakker om intellektuell montasje.

Vi kan se at det første handlingsforløpet benytter seg av mye kortere og flere klipp enn det andre. For å være nøyaktig klipper jeg to lange bilder helt i starten. Deretter klipper jeg fire korte, ett langt, så fire korte, ett langt osv. De lange er alltid innklippsbildene, altså de symbolske bildene, og de korte er løpebildene. Denne måten å klippe på kontrollerer tidsrommet seerne får ta til seg informasjon på. På denne måten kan man til en viss grad kontrollere hvilket inntrykk bildene gir i sammenheng. I mitt tilfelle skapes det stor kontrast mellom de ulike klippene. De fire raske klippene har i tillegg mye bevegelse i seg og virker derfor enda mer intense. De lange klippene har lite bevegelse og virker

derfor enda roligere. Dette skaper igjen en helhetlig intensitet. Jeg bygger opp løpesekvensen og bryter den av brått og brutalt, med utdratte symbolske bilder. På denne måten styrer jeg seernes reaksjon til filmen.

Det eneste som beveger seg utenfor det satte mønsteret jeg har på filmens oppbygning er slutten på filmen. Her klipper jeg i mye høyere tempo og oppsummerer med dette hele handlingen i filmen. Her drar jeg frem elementer fra hele sekvensen og bygger opp en spenningstopp hvor alt blir dratt frem i lyset og forklart til større detalj. Det er likevel vanlig i metrisk montasje å klippe fortere og fortere ettersom handlingsforløpet utvikler seg. Dette er som sagt en måte å bygge opp intensitet på.

Intellektuell montasje

Hovedsakelig er dette likevel en intellektuell montasje, og dette kommer tydelig frem gjennom hele sekvensen. Jeg drar sammenlikninger og referanser som gir en dypere mening til bildene når de står sammen, enn det bildene forteller hver for seg. For å utdype dette er jeg nødt til å gå nærmere til verks og se på sekvensen som en helhet.

Det første bildet viser rennende vann. Vann er livets kilde og det rennende vannet representerer her livet og livets løp. Etterfulgt av dette bildet ser vi et bilde av trær og en verden som snurrer. Dette symboliserer en verden som er i ubalanse eller en verden som går rundt. Sammen viser disse to bildene til livet som snurrer og er i ubalanse. Under de symbolske bildene hører vi også lyden av et hjerte som banker. Dette hjertet symboliserer livet i disse bildene.

Videre ser vi en sekvens hvor ei jente blir forfulgt av en mann. Denne sekvensen etterfølges igjen av et bilde av rennende vann. Her sammenlikner jeg jenta som springer med det rennende vannet. Vannet som renner er livets løp, og jenta er i livets løp. Dette bildet etterfølges enda en gang av jenta som springer. Jeg viser nå ansiktet hennes for å gi henne en personlighet. Deretter viser jeg bildet av skogen hvor jorda snurrer. Her henter jeg til at jentas verden og tilværelse snurrer og er i ubalanse.

Jeg kutter så til enda en løpesekvens. Denne er identisk til den første sekvensen med føttene til jenta og mannen. Sekvensen brytes nå opp av bildet av ei bro. Broen er et symbol på overgangen fra en plass til en annen. Vi hører også elva under broen. Altså renner vannet under denne broen. Broen er en overgang mellom livet og døden, og livet til jenta, altså vannet, renner midt i mellom. Jeg kutter tilbake til jenta som springer gjennom skogen. Denne gangen ser vi hele henne. Sekvensen brytes så opp igjen, av et bilde av broen. Nå ser vi vannet som renner under den. Vi kan altså se livet som renner midt mellom livet og døden.

Den først løpesekvensen vises så igjen og brytes opp enda en gang. Denne gangen av bildet av trærne og verden som snurrer. Her forsterker jeg budskapet om at jentas verden snurrer og er i ubalanse. Samtidig skaper jeg et tydelig symbol ved hjelp av det neste bildet jeg klipper inn. Her viser jeg nemlig et brukket og fallent tre. Nå henter jeg til det endelige utfallet i filmen. Det fallne treet representerer slutten på livet, altså døden.

Den neste sekvensen er en oppsummering av handlingen. Her viser jeg det rennende vannet, altså livet, så viser jeg den snurrende jorda, altså livet som er i ubalanse. Det neste som vises er broen, altså overgangen mellom livet og døden. Jeg kutter så til vannet som renner under broen og symboliserer med dette igjen livet som renner mellom livet og døden. Jeg repeterer så dette enda en gang, kryssklippet med jenta som springer sine siste skritt. Her utdyper jeg sammenhengen mellom jenta og symbolene, ved å klippe kjapt frem og tilbake mellom dem. Til slutt viser jeg jenta i en fallende bevegelse, etterfulgt av et fallent tre, så et brukket tre og så jenta som ligger død på bakken. Dette symboliserer enkelt og greit hennes fall og død.

Jeg valgte i denne filmen å ikke vise pistolen i det hele tatt. Her ville jeg la bildene tale for seg selv, og la noe være opp til seerne å tolke. Dette mener jeg også jeg får til og at bildene sammen forteller en historie som med litt tolkning er både forståelig og spennende, selv om den er annerledes.

Timing, rytme, tempo og lyd

I denne filmen er timing, rytme, tempo og lyd brukt rimelig annerledes enn

tidligere. Man kan si at der timing, rytme, tempo og lyd til stor grad tidligere er brukt for å skape sammenhengende og myke klipp, er disse elementene her brukt på en måte som skaper kontraster. I bane med Eisensteins teorier, er jeg ute etter å skape nye inntrykk ved hjelp av lyd og klipp. Jeg er derfor i stor grad opptatt av at uttrykkene fra klipp til klipp er ulike både på et visuelt og audiovisuelt plan. Kontrastene er da med på å aktivere publikum og få dem til å tenke selv og reflektere over sammenhengene. Dette er en stor del av teoriene bak den intellektuelle montasjen. Et eksempel finner vi for eksempel rett etter første løpesekvens. I løpesekvensen er alt vi hører fotspor, og lydene fra miljøet rundt. Likevel kutter jeg brått over til et bilde av rennende vann, hvor lyden av vannet er veldig markert, og en hjerterytmehøres i bakgrunnen. Her skaper jeg store kontraster ved å kutte fra bilder med mye bevegelse og få lydelementer, til et bilde med lite bevegelse og et mye mer markert lydbilde.

Samtidig må man ikke ignorere effekten min påvirkning av metrisk montasje i denne filmen har hatt på timing, rytme og tempo. Denne måten å klippe etter en mal på, gir helt klart et mønster og en rytme som er veldig markert. Noen vil kanskje også si at det er forutsigbart. Likevel er det med på å skape en stemning og et uttrykk i filmen, og repetisjon er en god måte å få publikum til å se mønster og sammenhenger på.

8.3.2 "Strike"

Eisenstens film "Strike" er blant filmene som gir utallige eksempler på hvordan god montasje kan lages gjennom visuelle metaforer og kryssklipping. Denne filmen kom ut i 1924 og var Eisensteins første store film.⁵⁹ Filmene handler i korte trekk om fabrikkarbeidere som streiker i protest mot deres dårlige arbeidsvilkår og behandling. Arbeiderne gjør opprør, og autoritetene velger å retaliere. Dette gjør de til slutt med dødelig kraft.

Dette bringer oss til ei scene mot slutten av filmen, som er et fantastisk eksempel på Eisensteins intellektuelle montasje. Vi kan si at denne scenen har to

⁵⁹ Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.

forskjellige deler, eller handlingsforløp. En del illustrerer selve handlingen i en bokstavelig form. I tillegg har vi likevel en del i scenen som viser bilder som i utgangspunktet er urelatert til den opprinnelige historien. Dette gjøres for å utdype og legge til ekstra mening til den samlede sekvensen.

I scenen får vi se arbeiderne som i flokk springer ut på et jorde med paniske bevegelser og en tydelig redsel. Disse bildene hører til den første delen, som forteller historien rett ut. Dette etterfølges av ei okse som på makabert vis blir slaktet. Eisenstein bruker disse bildene som symboler eller metaforer for å fortelle noe mer. Eisenstein klipper så fra slakteriet og til et bilde av ei gruppe hender som strekker seg ut mot lufta. Bildene av hendene symboliserer hvor hjelpeløse arbeiderne føler seg. Det er et tydelig skrik om hjelp. Videre kryssklipper Eisenstein mellom okser som blir slaktet og autoritetene som skyter mot fabrikkarbeiderne. Her sammenlikner Eisenstein autoritetenes behandling av fabrikkarbeiderne med slakting av kveg. Vi får vi så igjen se fabrikkarbeiderne som manisk prøver å komme seg bort fra skuddlinjen. Slik fortsetter Eisenstein å klippe frem og tilbake mellom fabrikkarbeiderne i deres kamp for livet, autoritetene og deres jakt, og slaktingen av okser. Til slutt får vi en hel sekvens av okser som blir slaktet, etterfulgt av arbeiderne som ligger døde på jordet, og autoritetene som marsjerer bort.

Eisenstein foreslår altså med denne scenen at arbeiderne blir behandlet som kveg av autoritetene, og sammenlikner retalieringen mot dem med slaktingen av okser. De blir felt som kveg. Dette er en meget direkte sammenlikning, og Eisenstein legger ikke mye skjul på meningen som ligger bak sekvensen. Likevel er den effektiv og får seerne til å dra konklusjoner veldig raskt. Dette er et godt eksempel på hvordan Eisenstein tok i bruk symbolisme for å skape en dypere mening med bildene, og han viser her et utmerket eksemplar av intellektuell montasje. Samtidig viser Eisenstein i denne scenen, på hvilken måte intellektuell montasje kan være med på å påvirke den dramaturgiske effekten av ei scene.

Siden musikken som ofte høres til denne scenen er lagt til i ettertid, og ikke en del av Eisensteins originale komposisjon, vil jeg ikke analysere bruken av musikk her.

8.3.3 Oppsummering

Eisenstein var på lik linje med Pudovkin et resultat av den russiske læren. De er også på visse aspekter like. Derimot var Eisenstein mye mer abstrakt, og der Pudovkin var å snuste på det han kalte parallellisme, symbolisme og kontrast, tar Eisenstein liknende ideer og drar dem helt ut. Eisenstein viser blant annet at en historie kan bygges opp til tider kun med bilder urelaterte til hverandre. Dette gjør han blant annet ved å kryssklippe dem for å skape en dypere samlet mening. Filmen «Strike» er et godt eksempel på dette, og viser hvordan Eisenstein benytter seg av elementene timing, rytme og tempo for å skape dramaturgiske effekter og meninger som spiller på følelsene til tilskueren. Dette kalte Eisenstein for intellektuell montasje.

I min egen utprøving viser jeg at denne måten å klippe på kan skape et annerledes og dramatisk uttrykk. Til tider er det noe abstrakt og krever litt tolkning, men det skaper en dramatisk effekt som griper seeren gjennom timing, rytme og tempo. Jeg viser også at denne måten å klippe på kan skape en historie som er veldig langt unna det originale handlingsforløpet og skaper en helt ny mening.

8.4 Nyere film

8.4.1 "The Godfather"

Det finnes også nyere eksempler på bruken av disse tidlige teknikkene. Filmen "The Godfather" fra 1972, regissert av Francis Ford Coppola,⁶⁰ har utallige eksempler på bruken av teknikker som er direkte inspirert fra både Griffith, Pudovkin og Eisenstein. I sær kan vi da nevne ei scene i slutten av filmen, hvor Michael Corleone deltar på dåpen til sin søsters unge. Samtidig som denne handlingen foregår, har Michael beordret drapene på lederne i de fem andre mafiagjengene.

⁶⁰ Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.

Ved bruk av Griffiths teorier om cross-cutting, klippes det her mellom dåpen i kirken og drapene av lederne. Coppola skaper med dette en intens sekvens som forteller to separate hendelser.

Likevel er klippingen mer innviklet enn som så, og Pudovkin er kanskje en av de som virkelig ville satt pris på denne scenen. Pudovkin brukte nemlig også denne teknikken som Griffith kalte cross-cutting. I Pudovkins vokabular ble denne teknikken kjent som samtidighet. Scenen i "The Godfather" foreslår likevel en dypere mening med å sette disse to handlingsforløpene opp mot hverandre, noe som Pudovkin kalte symbolisme. Ved å sette to så ulike scener opp mot hverandre, understreker Coppola ulikhetene i dem og forsterker inntrykket hver av dem gir. Dette skaper også noe Pudovkin kalte kontrast. Altså benytter Coppola en blanding av kontrast, samtidighet og symbolisme for å fortelle en historie som er dypere enn de to opprinnelige historiene hver for seg. Ved å sette historiene opp mot hverandre, forteller Coppola noe om Michael som person. Han setter den gode og den onde siden opp mot hverandre. Med dette får vi en forståelse av Michaels splittede personlighet. En familiemann, men en morder på samme tid.

I Eisensteins verden finner vi også et begrep for denne måten å klippe på. Han ville nok kalt dette intellektuell montasje, og det er nok i bunn og grunn dette det også er. Scenen er nemlig en montasje av to ulike scener med nøytralt og entydig innhold, satt sammen på en måte som skaper en dypere intellektuell sammenheng. Coppola introduserer her nye tanker og ideer i en allerede emosjonell sekvens, for å gi en dypere forståelse i historien og karakterene.

8.4.2 Dagens film- og mediebransje

Timing, rytme og tempo

I forbindelse med dybdeintervjuene fikk jeg god forståelse for hvordan deler av dagens film- og mediebransje forholder seg til temaene jeg har tatt opp. På spørsmål om timing, rytme og tempo, kunne Magnus Lillemark fortelle at dette var noe av det første han tenkte på når han vurderte hva slags uttrykk en film skulle ha. Han sier derimot at dette er en ganske abstrakt følelse av hva det kan

bli. Han sa han har en stemning han skal skape i klippen, så når han sitter med materialet, så benytter han timing, rytme og tempo i klippen, som redskap for å formidle innholdet gjennom et uttrykk. Han sier likevel at han ikke tenker spesielt mye over timing, rytme og tempo når han sitter og jobber. Dette fordi det er en ganske abstrakt prosess, hvor man føler når noe ikke sitter som et skudd. Magnus sier derimot at dette handler mer om å ha tenkt over alternativene, og gjøre et bevist valg, med en begrunnelse.⁶¹

Stian Nilssen kan også fortelle at han er enig i at timing, rytme og tempo er noen av de aller viktigste punktene han tar hensyn til når han klipper, og noe av det første han ser på i vurderingen av andres klipp. Videre påpeker han at det likevel er viktig at det passer med innholdet.⁶²

Anders Teigen mener derimot at dette kommer i andre rekke. Han synes likevel ikke det er mindre viktig, men mener heller at jobben han gjør kommer ut av karakterene og situasjonen. At han først må se på hva som kan hjelpe historien og karakterutviklingen.⁶³

Når det gjelder rytme, timing og tempo mener han likevel at dette er noe som ligger i tankene når man har begynt og fått klippet ting litt sammen. Selv om han sier det ofte er på et lite analytisk nivå. Likevel forteller han at disse begrepene i første omgang handler om å se materialet. Han mener rytmen ligger nedfelt i materialet og at det handler om å få en følelse det. Han sier det er en ganske lite analytisk prosess, hvor du prøver å leve deg inn i det. Teigen mener at det er kjempeviktig å klare å leve seg inn det man holder på med og prøve å gjenskape den troverdigheten. Han sier man må prøve å teste, og mener at tingene som handler om timing og rytme er veldig knyttet til ting som er vanskelig å sette ord på.⁶⁴

⁶¹ Se vedlegg 1: Intervju med Magnus Lillemark (11.1)

⁶² Se vedlegg 2: Intervju med Stian Nilssen (11.2)

⁶³ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

⁶⁴ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

Videre forteller han at timing kan benyttes for å identifisere de viktigste punktene. Han sier at når man ser materialet og oppdager materialet, så kan man oppdage hvilke plasser det virkelig treffer. Dette kan være en replikk, eller et blikk, eller noe annet vesentlig som skjer. Han sier at timing handler om å identifisere de unike øyeblikkene, men i like stor grad handler det også om å ta bort det som forstyrrer disse øyeblikkene.⁶⁵

Lyd og musikk

Når det kommer til lyd om musikk så mener Stian Nilssen at dette er noe som er tett sammensydd med bilde. Han mener lyden bør forsterke klippen, og at det i noen tilfeller er klippen som bør forsterke lydbilder. Når det gjelder musikk mener Nilssen at den kan brukes for å sette en generell stemning, hvor den ligger litt i bakgrunnen, eller man kan legge den litt lengre frem og la klippen følge musikkens rytme.⁶⁶

Magnus Lillemark kan fortelle at han nesten alltid bruker musikk helt fra starten av, når han klipper, og at han kanskje litt for ofte lar musikken styre klippen. Han mener dette hjelper med å forankre stemningen og rytmen. Lillemark forteller videre at han også kan bruke musikk som et hjelpemiddel for å begrense sekvenser, ved at han prøver å få frem noe før det kommer en overgang eller stemningsforandring i musikken. Likevel understreker han at det aller viktigste er å få frem budskapet på en klar og tydelig måte.⁶⁷

Teigen påpeker at lyd og musikk er viktig. Likevel sier han at man kan arbeide veldig forskjellig med lyd i ulike prosjekt, og at måten man benytter lyd og musikk er avhengig av hva som er poenget med scenen. Han sier at det som skjer når man legger til musikk eller en bra lyddesign er at tiden komprimeres, fordi tidsopplevelsen blir mye kortere. Han sier også at hvis man legger til musikk og

⁶⁵ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

⁶⁶ Se vedlegg 2: Intervju med Stian Nilssen (11.2)

⁶⁷ Se vedlegg 1: Intervju med Magnus Lillemark (11.1)

spesielt emosjonelt styrende musikk, i en scene, så legger man inn et filter som på den ene siden legger inn følelser og dikterer hvilke følelser man skal ha. På den andre siden legger dette på et filter mot situasjonen, som setter deg lengre unna situasjonen. Han understreker at man kan føle mer selv om man er lengre unna situasjonen. Han sier at uten musikken får du det helt nakent og du får en helt annen troverdighet i det.⁶⁸

Klipp

På spørsmål om klipp forteller Stian Nilssen at han mener klipp har best av å ligge i underbevisstheten til seeren. Dette mener han er fordi man da lettere lokker seeren inn i den verdenen man prøver å skape. Han mener at hvis seeren i for stor grad tenker over at man klipper, så vil man ikke lykkes så godt med å få frem budskapet. Han legger likevel til at man da i noen tilfeller kan bruke en «skrikende» klipp for å rokke litt ved dette. Nilssen mener at nøkkelen til en god filmklipp er å klippe i forhold til materialet som foreligger. Han sier man må bruke tid på å kartlegge hva man har og deretter gjøre valg basert på det. Han legger til at det er viktig å finklippe, slik at timing og rytme sitter som et skudd.⁶⁹

Magnus Lillemark mener derimot at det finnes gode eksempler både på klipp som trekker oppmerksomheten til seg, og klipp som ligger i bakgrunnen. Han sier det kommer litt an på materialet som skal fremstilles, og sier at begge måtene å klippe på er utfordrende å få til. Lillemark sier at han synes det er synd at original og uvanlig klipping ofte blir betegnet som noe som trekker for mye oppmerksomhet til seg selv. Han mener at hvis man gjør noe ekspressivt med klipp på en god måte, så trekker den oppmerksomhet til hva man prøver å si med det, man tolker det automatisk, får mening ut av det og lever seg mer inn i fortellingen. Lillemark sier han er veldig glad i å benytte klippen til å uttrykke noe mer enn selve «teksten» sier. Han sier at klipp aktiverer seeren og gjør at fortellingen ikke lenger er en strøm med info som skyller over oss og som gjør at vi umiddelbart skjønner hva som foregår. Han sier det er et ekstra

⁶⁸ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

⁶⁹ Se vedlegg 2: Intervju med Stian Nilssen (11.2)

meningsbærende lag i fortellingen. Lillemark påpeker at en seer forstår det som skjer i fortellingen og handlingen, men at det er i montasjen og andre virkemidler vi velger å fremstille fortellingen med, at seeren tolker og blir mer aktiv. Han mener at det er når seeren må tolke filmspråket at man engasjerer. Dette sier han er fordi det føles bedre å forstå noe etter man har jobbet for det.⁷⁰

Anders Teigen, på lik linje med Magnus Lillemark synes ikke det er galt at klipperne blir synlige. Han sier at man alltid har en grunn til å klippe, og man klipper i forhold til det man ønsker å oppnå. Han sier at klipperen er med på å dyrke fram de tingene som allerede er nedfelt i materialet, og ta bort det som forstyrrer helhetsbildet. Mye sier han også at allerede er planlagt i form av at det gjøres en del valg før man setter opp kameraet og man må forholde seg til det regissøren klarer å gjøre ut av situasjonen som filmes. Likevel kan klipperen være med på å finne ting som bekrefter det filmen handler om. Han mener man skal følge prosjektet og prøve å dyrke frem det som er potensialet i det prosjektet man holder på med.⁷¹

Teigen sier han kanskje liker uttrykket montasje best som et begrep på sammensetningen av elementer til en film, selv om vanlige uttrykk også er klipp og det engelske «editing». Han sier det er denne montasjen, altså klippen, som er filmen, og alt det andre er materialet til filmen. Han påpeker her at han ikke mener det er klipperen som lager filmen alene. Han mener at det er sammenslåingen av elementene til en montasje som er filmen. Han sier at alt handler om å gå til det neste sanne øyeblikket, eller neste riktige informasjonsbiten, eller opplevelsesebiten og ta bort støy og ting som distraherer i mellom. Han sier også at nøkkelen til en god klipp er å se. Med dette sier han at han mener å lytte, føle og oppleve. Han sier man må klare å oppleve materialet, skjønne hva du kan bruke det til, og hvilke biter du kan bruke. Han sier at det

⁷⁰ Se vedlegg 1: Intervju med Magnus Lillemark (11.1)

⁷¹ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

handler om å se gjennom masse støy og å se ting selv om de er gjemt i masse visuelt og audiovisuelt støy.⁷²

8.4.3 Oppsummering

Gjennom nyere filmer, som for eksempel «The Godfather», kan vi se at flere av både Griffiths, Pudovkins og Eisensteins teorier fortsatt er i bruk den dag i dag. De danner grunnlaget for dagens filmspråk, og påvirker hvordan vi skaper mening gjennom dramaturgiske effekter. Vi ser også at dagens film- og mediebransje benytter seg av timing, rytme og tempo som et relevant begrep i deres filmklipp. Selv om måten de forholder seg til klipp og prosessen i klipp til tider er forskjellig, viser de at begrepene er ytterst relevante for alle og spiller en stor rolle i meningen som kommer ut av historien.

⁷² Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen (11.3)

9. Konklusjon og implikasjoner

Timing, rytme og tempo handler om hvor og når kutt gjøres og nye klipp starter, hvordan lyd, bilde og bevegelse i bilde oppfattes og fungerer i lag, og på hvilken måte klipperen varierer lengden på klipp for å lede seeren i deres emosjonelle reaksjon. Det er noe som ligger i en hver film, bevisst eller ubevisst. Det er hvordan bitene er satt sammen for å skape en større sammenheng, og hvordan vi oppfatter denne sammenhengen. Det handler om valgene som tas for å fortelle historien. Timing, rytme og tempo er de elementene som sammen er med på å skape den dramaturgiske oppbygningen i en film, og dermed også de dramaturgiske effektene.

De dramaturgiske effektene er igjen grunnlaget for oppbygningen av en hver historie. De er utfallet av hvordan du har valgt å benytte deg av timing, rytme og tempo. Det handler om hvordan disse tre elementene er satt sammen for å skape en reaksjon, eller følelse hos seeren, eller hvordan de er satt sammen for å fortelle en bit av historien. Det handler om hvordan du velger å presentere innholdet, i forhold til hvilken reaksjon du ønsker å få ut av det. Som Magnus Lillemark sier, er klipp det som aktiverer seeren og gjør at fortellingen ikke lenger er en strøm med info som skyller over oss, og som gjør at vi umiddelbart skjønner hva som foregår. Det er et ekstra meningsbærende lag i fortellingen. Selv om seeren forstår det som skjer i fortellingen og handlingen, så er det i montasjen og andre virkemidler vi velger å fremstille fortellingen med, at seeren tolker og blir mer aktiv.⁷³ Det er det timing, rytme og tempo handler om. Det er elementene som sammen skaper de dramaturgiske effektene, altså hvordan vi velger å presentere innholdet til seeren, handlingens oppbygning. Det er hvordan vi, klipp for klipp, setter sammen filmen for å fortelle en i historie og en mening.

Gjennom filmhistorien har vi sett mange gode eksempler på bruken av dramaturgiske effekter som en måte å bygge opp filmer for å skape mening.

⁷³ Se vedlegg 1: Intervju med Magnus Lillemark

Griffith var blant de første som var med på å skape klassiske dramaturgiske effekter som formet filmens utvikling. Han er kreditert med teknikker som cross-cutting, match-cutting, etableringsskuddet og flashback. Likevel ble dette utviklet videre da sovjetisk film skapte en oppvekst av nye teorier for klipping av film, ofte inspirert av tidligere amerikanske filmskapere som for eksempel Griffith. Gjennom teknikker som kontrast, parallellisme, symbolisme og samtidighet, viste for eksempel Pudovkin at film kunne fortelles på en måte som ikke bare baserte seg på en historie bygd opp av kontinuitet, men at den kunne ha en dypere mening. På liknende vis var også Eisenstein et godt og utviklet eksempel på denne måten å skape mening på. Han benyttet sine fem teorier om montasje som en måte å fortelle historier med en dypere og ofte intellektuell mening.

Disse filmskaperne utviklet altså en del teknikker og teorier som forteller oss om de grunnleggende prinsippene i å benytte timing, rytme og tempo for å skape dramaturgiske effekter. Deres måter å benytte dramaturgi på har vært med på å forme film som vi kjenner den i dag. Filmer som for eksempel «The Godfather» viser oss at deres teknikker kan være vel så relevante i dag, som de var i begynnelsen av filmens historie. Dette er noe vi også kan legge merke til gjennom filmene fra min egen utprøving.

Bruken av timing, rytme og tempo er likevel en prosess som ikke alltid er like lett å sette ord på. Som Anders Teigen forklarer, handler disse begrepene, og bruken av de mye om å se materialet og den rytmen som allerede ligger nedfelt i materialet. Han sier dette er en veldig lite analytisk prosess, hvor man prøver å leve seg inn i det og få en følelse for det. Som han sier handler klipp om å se, lytte, føle og oppleve.⁷⁴

For å konkludere handler altså timing, rytme og tempo om se materialet du har foran deg, leve deg inn i det, og få en følelse for hvordan en sekvens av klipp best fungerer i sammenheng. Det er nok ingen bestemt oppskrift på hvordan man best bruker disse elementene, men gjennom filmhistorien finner vi mange gode eksempler man kan få inspirasjon fra og som er, hvis brukt rett, om og om igjen

⁷⁴ Se vedlegg 3: Intervju med Anders Teigen

bevist at fungerer. I bunn og grunn handler det nok om å være bevist på hva man vil ha ut av en film, en scene, eller en sekvens. Uansett om det er en mening eller en følelse, handler det om å ha timing, rytme og tempo i tankene underveis i prosessen, og gjennom å se, lytte, føle og oppleve, klippe materialet sammen på en måte som gir den ønskede dramaturgiske effekten og dermed det ønskede utfallet, og meningen i sekvensen.

10. Referanseliste

Under dette punktet har jeg oppført alle kildene som er brukt i denne oppgaven.

Kildene er sortert i alfabetisk rekkefølge etter forfatterens etternavn.

1. Bergan, R. (2007). *Film: Filmhistorie, filmsjangere, regissører, anbefalte filmer*. Oslo: N.W. Damm & Sønn AS.
2. Block, B. A. (2008). *The visual story: Creating the visual structure of film, tv and digital media* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.
3. Braaten, L. T., Kulset S., Solum, O. (2012). *Introduksjon til film: Historie, teori og analyse* (3. utg.). Oslo: Gyldendal.
4. Chandler, G. (2012). *Cut by cut: Editing your film or video* (2. utg.). Studio City, CA: Michael Wiese.
5. Chion, M. (2009). *Film: A sound art*. New York: Colombia University.
6. Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing: History, Theory, and Practise* (4. utg.). Burlington, MA: Focal Press, Elsevier.
7. Fraser, P. (2005). *Teaching music video*. London: bfi Education.
8. Hartman, M. (2013, 14. juli). *Editing: Continuity and Discontinuity*. Hentet [07. 12.2013] fra <http://www.slideshare.net>
9. Husø, J., Nilsen, J. P., & Strømsodd, R. (2012). *Lydproduksjoner*. Oslo: GAN Aschehoug.
10. Jacobsen, F. J. (2004). *Videologi: Håndbok i videoproduksjon* (7. utg.). Oslo: Amalie.
11. Reisz, K., Millar, G. (2010). *The technique of film editing* (2. utg.). Burlington, MA: Focal Press Elsevier.
12. Thompson, K., Bordwell, D. (2010). *Film history: An introduction* (3. utg.). New York: McGraw-Hill Education.

13. Toreg, J. (2002). *Klipp til ...: Struktur, organisering, redigering og klipp i dokumentarfilm*. Oslo: Abstrakt.
14. Toreg, J. (2011). *Klipperen: Den tredje fortelleren*. Oslo: Abstrakt.
15. Valk, M. d. (2013). *The film handbook*. New York, NY: Routledge.
16. Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: Aesthetics and cultural context*. Chichester, West Sussex, NY: Columbia University Press.
17. Werenskiold, T. (ikke oppgitt). *Sovjetisk Filmmontasje*. Hentet [18.04.2014] fra <http://www.stumfilm.no>
18. Westbrook, A. (2011, 21. april). *The five principles of editing*. Hentet [18.04.2014] fra <http://adamwestbrook.wordpress.com>

11. Vedlegg

11.1 Intervju med Magnus Lillemark

1.1 På hvilken måte mener du at du benytter rytme, timing og tempo i ditt arbeid?

Rytme, timing og tempo er noe av det første jeg tenker på når jeg vurderer hva slags uttrykk en film jeg lager skal ha, selv om det er en ganske abstrakt følelse av hva det kan bli.

I mitt arbeid klipper jeg for det meste oppdragsfilmer, mer eksakt informasjonsfilmer for firma eller institusjoner som vil formidle noe om sine aktiviteter eller tjenester, hvor sekvenser kan være fiksjon. Men filmens innhold er satt eksternt. Så det er en kunde der som vil at et budskap skal nå frem og jeg får fra de et visst bilde av hva slags type film de er ute etter uttrykksmessig og hvem de vil nå ut til.

Dette er vanligvis prosjekter jeg har vært med på fra starten av, fra innledende møter til opptak. Så det vil si at jeg gjennom denne utviklingsprosessen har bygget opp en slags følelse av hva filmen skal bli og hvordan det skal føles å se den. Jeg har laget en blink jeg skal treffe. I mangel av et bedre ord; jeg har en stemning jeg skal skape i klippen.

Så når jeg sitter med materialet, benytter jeg da rytme, timing og tempo i klippen som redskaper for å formidle dette innholdet gjennom et uttrykk jeg føler treffer blinken.

Så hender det selvsagt at blinken flyttes litt etter hvert som man ser hvordan det blir og det er viktig å ikke være for kjær med det jeg har sett for meg.

1.2 Hva legger du i ordene timing, rytme og tempo?

Timing for meg omhandler at det klippes til riktig tid med hensyn til det som skjer i materialet jeg klipper vekk fra. Jeg sier "riktig" som om det finnes en

naturlov for det, men det er rett og slett hva som føles riktig når man ser det. For eksempel, i et intervju kan jeg velge å la bildet av et intervjuobjekt ligge litt etter han/hun er ferdig med å snakke før jeg klipper videre. Det kan være små justeringer i antall frames her og der.

Med rytme tenker jeg på tidsforhold mellom klipp i en sekvens som følger en slags logikk med hensyn til uttrykket, strukturen i en sekvens. At man kan ligge lenge på et klipp for å legge trykk på hva det snakkes om nå og bygge opp spenning, for så å hoppe rett inn en sekvens raske bilder, for eksempel. Rett og slett valg man gjør angående lengde på klipp i forhold til hverandre. For meg er det her stemningen skapes.

Dette gjelder også sekvenser seg i mellom.

Tempo er ganske nært rytme for meg, men handler mer om lengden på hvert enkelt klipp. For eksempel er høyt tempo mange korte klipp etter hverandre.

1.3 Hvor stor rolle mener du dette har i din klipp og i klipp generelt?

Det er som sagt veldig viktig. Med det sagt, er ikke disse begrepene noe jeg tenker spesielt over når jeg jobber. Som sagt er det en ganske abstrakt prosess, man føler at noe ikke stemmer eller sitter som et skudd. De dukker mer opp når man skal kommunisere med andre om filmen for å ha felles begrep om hva man snakker om.

Det handler i all hovedsak om å ha tenkt over alternativene, gjort et bevisst valg og vite hvorfor man gjorde det.

2.1 På hvilken måte arbeider du i forhold til lyd og musikk?

Jeg bruker nesten alltid musikk helt fra starten av når jeg klipper. Det hjelper med å forankre stemningen og rytmen. Den kan også hjelpe med å begrense sekvenser ved at jeg prøver få frem noe før det kommer en overgang eller stemningsforandring i musikken og jeg må over på noe nytt, en slags økonomisering eller finklipp. Men dette kan også virke restriktivt. Jeg må

bestandig ha klart at budskapet må komme frem klart og tydelig, det er første prioritet.

Jeg finner enten et musikkstykke jeg føler passer eller så lager jeg noe selv. Foruten om det gjør jeg ikke noen spesiell arbeidsmetode hva gjelder lyd.

2.2 Har dette en stor påvirkning på hvordan du klipper, eller foretrekker du å la lyden følge klippet, i stede for å lede den?

Jeg tror nok litt for ofte at jeg lar musikken styre klippet. Men som nevnt over kan det rytmiske i musikk, altså at det er et visst antall takter før en forandring skjer, være et godt verktøy for å sette en slags deadline på når jeg må bli ferdig med å få frem et poeng og så jobbe meg bakover derfra.

3.1 På hvilken måte mener du klipp kan være med på å påvirke budskapet og sjangeren i en film?

Det aktiviserer seeren, fortellingen er ikke lenger en strøm med info som skyller over oss som gjør at vi umiddelbart skjønner hva som foregår. Det er et ekstra meningsbærende lag i fortellingen. En seer forstår det som skjer i fortellingen, handlingen, men det er i montasjen og andre virkemidler vi velger å fremstille fortellingen med at seeren tolker, seeren blir mer aktiv. Det er slik man engasjerer, når seeren må tolke filmspråket. Det føles bedre å forstå noe etter man har jobbet for det. Dette skjer selvsagt ganske ubevisst og i forskjellige grad.

Ulike sjangere har etablerte klippespråk som flest folk kjenner igjen, ubevisst eller ikke. Den kan hjelpe seeren forstå hva for en slags fortelling man ser. Uvanlig klipp kan også få en sjangerfilm til å føles friskere, at man ikke ser noe man har sett før. Men dette kan også føre til en krasj mellom stil og sjanger som kan ha negativ virkning om man blir for vår det som seer.

3.2 På hvilken måte mener du klipp skal forholde seg til seeren? Skal den trekke oppmerksomhet til seg selv, eller ligge i bakgrunnen som et lim og hjelpemiddel til de andre elementene i filmen?

Det er et kjipt svar, men dette kommer veldig an på. Det finnes gode eksempler

på at begge disse prinsippene blir benyttet med suksess. Det kommer an på materialet som skal fremstilles. Begge deler er utfordrende å få til.

For øvrig synes jeg synes det er synd at original og uvanlig klipping ofte blir betegnet som noe som trekker for mye oppmerksomhet til seg selv. Om man gjør noe ekspressivt med klipp på en god måte, trekker den oppmerksomhet til hva man prøver å si med det, man tolker det automatisk, får mening ut av det og lever seg mer inn i fortellingen.

4.1 Hvilke personer og, eller filmer mener du har inspirert din klippestil mest, og hvordan?

Min stil er vel ganske streng. Jeg har ikke tenkt så veldig mye på hva eller hvem den er inspirert av. Alt jeg har sett, antageligvis. Men jeg er veldig fan av å virkelig benytte klippet til å uttrykke noe mer enn selve "teksten" sier, eller forsterke den.

4.2 Er du bevisst påvirket av tidligere revolusjonerende personer eller epoker innen film, i så fall, hvordan?

Eksempler:

Thomas Edison

Lumière-brødrene

George Méliès

Edwin S. Porter

D. W. Griffith

Pudovkin

Kuleshov

Eisenstein

Neorealisme

Selv om dette er kjente navn og stiler som jeg har lest og hørt mye om, er jeg nok

ikke bevisst påvirket av dem. Dette er jo pionerer som skjøv kunsten fremover eller i nye retninger, så alt som jeg har sett og påvirket meg har igjen blitt påvirket av disse. Det har blitt en gitt del av filmspråket. Det er mye jeg gjør som kan sies å komme fra de, men det er ikke slik at jeg gjør en bevisst Eisensteinsk overtonal montasje.

5. Hva mener du er nøkkelen til en god filmklipp?

Det er mange nøkler. Men alle handler om at klippen må tjene historien.

11.2 Intervju med Stian Nilssen

1.1 På hvilken måte mener du at du benytter rytme, timing og tempo i ditt arbeid?

Jeg mener at dette er noen av de aller viktigste punktene jeg tar hensyn til når jeg klipper. De må så klart tilpasses til innholdet, men man kan nesten alltid finpusse på disse tingene én ekstra gang.

1.2 Hva legger du i ordene timing, rytme og tempo?

I timing legger jeg valg av tidspunkt for klipp. Enten gitt av handlingen på skjermen eller musikk-/lydspor. I rytme legger jeg at hyppigheten mellom klippene følger et mønster. Det trenger ikke være fastsatt mønster, men kan f.eks. følge dramaturgien i handlingen. Tempoet er nært beslektet, men sier kanskje mer om den gjennomsnittlige klipperytmen gjennom filmen.

1.3 Hvor stor rolle mener du dette har i din klipp og i klipp generelt?

Disse områdene har mye å si når jeg klipper. Andre kan prioritere annerledes, men selv er dette noe av det første jeg ser på i vurdering av andres klipp.

2.1 På hvilken måte arbeider du i forhold til lyd og musikk?

Jeg mener at i film med lyd og musikk, så er de to tett sammensydd. Lyden bør forsterke klippet, og i noen tilfeller bør klippet være den som forsterker lydbildet. Musikk kommer litt an på.. Den kan sette en generell stemning (ligge litt bak) eller være langt framme, slik at klippet følger musikkens rytme.

2.2 Har dette en stor påvirkning på hvordan du klipper, eller foretrekker du å la lyden følge klippet, i stede for å lede den?

Se svar over.

3.1 På hvilken måte mener du klipp kan være med på å påvirke budskapet og sjangeren i en film?

Tempoet kan være med på å påvirke dette i stor grad, avhengig av filmsjanger.

Likeså rytme. Timing er nok viktigere for at filmen skal framstå "tight" og troverdig, mer enn å påvirke budskapet. Hvis seeren tenker over at man klipper i for stor grad vil man ikke lykkes så godt med å få budskapet fram.

3.2 På hvilken måte mener du klipp skal forholde seg til seeren? Skal den trekke oppmerksomhet til seg selv, eller ligge i bakgrunnen som et lim og hjelpemiddel til de andre elementene i filmen?

Som nevnt ovenfor; jeg mener at klippen har best av å ligge i underbevisstheten til seeren. Da lokker man lettere seeren inn i den verdenen man prøver å skape. Så kan man i noen tilfeller bruke en "skrikende" klipp som et grep for å rukke litt ved dette, om man så ønsker.

4.1 Hvilke personer og, eller filmer mener du har inspirert din klippestil mest, og hvordan?

Jeg er lite bevisst på påvirkning fra konkrete personer. Jeg tror helt klart jeg er påvirket av filmer/serier jeg liker, men også mer "nymotens" stiler som man har sett springe fram med webvideo - youtube etc.

4.2 Er du bevisst påvirket av tidligere revolusjonerende personer eller epoker innen film, i så fall, hvordan?

Eksempler:

Thomas Edison

Lumière-brødrene

George Méliès

Edwin S. Porter

D. W. Griffith

Pudovkin

Kuleshov

Eisenstein

Neorealisme

Her er min filmkunnskap svært begrenset, og jeg har vel knapt sett noen av disse produksjoner. Ut fra det må jeg vel si meg påvirket i liten grad. Det blir i så fall andre- eller tredjehånds påvirkning via andre regissører.

5. Hva mener du er nøkkelen til en god filmklipp?

Nøkkelen til en god filmklipp er å klippe i forhold til materialet som foreligger. Man må bruke tid på å kartlegge hva man har og deretter gjøre sine valg basert på dette. Deretter må man finklippe dette slik at timing og rytme sitter som et skudd.

11.3 Intervju med Anders Teigen

1.1 På hvilken måte mener du at du benytter rytme, timing og tempo i ditt arbeid?

Dette handler veldig mye i første omgang om å se materialet. Det har vært en fotograf og en regissør ute og skaffet til veie det materialet, og det har vært noen foran kameraet. Veldig mye av dette, la oss starte med rytme da, det ligger jo nedfelt i materialet, fordi at det er knyttet til karakteren, det er knyttet til ting som skjer og det er knyttet til måten ting er filmet på og hvor mye for eksempel ser du i ruta samtidig? Ser du en eller to personer? Altså, hvis du har et samspill mellom to personer, så har det sin rytme i forhold til hvis du bare filmer den ene. Sånn at det handler om å få en sånn følelse for hvordan dette er og det er en ganske lite analytisk prosess egentlig. Det er sånn at du prøver å leve deg inn i det, sånn som i hvert fall jeg tenker om det. Det blir jo litt som å bli kjent med en skuespiller, bli kjent med den karakteren den prøver å spille og vi som er inviterte klippere vi bør jo benytte anledningen til å være litt sånn da, at vi prøver å leve oss litt inn i disse folkene. Rytme er jo en del av det som utgjør en personlighet, og det kan jo og være andre ting da. Det er litt vanskelig å si sånn generelt hvordan jeg benytter rytme i filmen. Altså det er jo en del av det å portrettere noen på en troverdig måte.

Timing handler om å identifisere de viktige punktene, noen kaller det "moment of truth", for eksempel. Når man ser materialet og oppdager materialet, så kan man identifisere hvilke plasser hvor det virkelig treffer, da. Hvor en replikk treffer, eller et blikk treffer, eller noe som oppleves vesentlig, skjer. Det skjer ofte bare i et glimt. Og når vi da vurderer materialet, gjenoppdager vi på en måte det som kanskje fotografen og regissøren allerede har filmet, men så har dem og filmet masse annet dritt, som vi må på en måte filtrere bort. Så da må vi identifisere de der unike øyeblikkene, og det handler jo litt om timing, og timing handler altså i praksis kanskje også om å ta bort det som forstyrrer det øyeblikket. Også handler det om å avlevere de øyeblikkene i en rytme da og gjerne i samsvar med de karakterene som du har. Du har en klipper som har

teoretisert rundt dette her, som heter Walter Murch, han har skrevet ei bok som heter "In a Blink of an Eye", og han mener at grunnen til at klipping virker er at vi mennesker blunker hver gang vi har gjort ferdig en tanke.

Så da er vi klar for en ny tanke også og da kan vi bytte fokus, se på noe annet. Hvordan skal vi ellers oppleve noe som er klipt sammen av flere bilder som en kontinuerlig helhet, det er fordi at vi binder det sammen, tanke for tanke. Jeg mener ofte at en slik guide til å finne det riktige øyeblikket til å klippe seg ut av et bilde, eller inn, er der det blunkes, og da mener jeg ikke at du tar med deg blunket, men du klipper ut rett før blunket for da kommer klippet i stedet for blunket.

Det er bare en liten detaljting, men det er uansett klart at et blunk i et nærbilde kan gjøre, hvis det er der, hvis du ser litt av et blunk i et nærbilde akkurat i nærheten av et klipp, da blir det et "jump"-klipp, så da bør det ut uansett, men med mindre det er en effekt. I hvert fall så er blunkinga til folk en indikator på rytmen til den personen.

Du vil jo oppleve en person som blunker oftere som mer nervøs, eller at det er noe viktigere som står på spill. Og en som absolutt ikke blunker i det hele tatt blir jo bare en psykopat, sånn at, man leter etter fysiske ting som gir oss noe. Vi jobber med et håndverk her, det er sånne håndfaste ting egentlig. Man prøver ut hva som fungerer.

Tempo er noe som man prøver å bruke for å modellere hele filmen som helhet.

Når skal du ta deg tid til å tenke eller dra ut tiden, få suspens, få forventning, spenning i form av forventning, eller når er det du går inn på action, pøse på med masse informasjon i små korte bilder enten for å gi masse informasjon, eller for å gi masse emosjonelle impulser, som i en biljakt f.eks.

1.2 Hva legger du i ordene timing, rytme og tempo?

Ja, jeg måtte jo tenke gjennom det når jeg fikk spørsmålene dine. Vi kommer vel litt tilbake til, på en måte, hvilken del av klippeprosessen det er, men bare for å definere, så tenker jeg vel kanskje at timing har med en presisjon på ting som

replikklevering, og reaksjon på replikker, og mer handlingsbasert da. Aksjon og sånt er en veldig fysisk plassering. Fysisk kan jo handle om både kropp, bevegelse i kropp og ned til ting som blinking, er veldig avgjørende for det som man liksom omtaler som timing da, tror jeg. Også tror jeg det er knytta til oppfattelsestida. Altså man kan tenke at det er knytta til oppfattelsestida til publikum, men jeg tror kanskje at det er bedre å knytte det til oppfattelsestida eller tanketida til skuespilleren eller karakteren, i en dokumentar. Eller om det er knytta til noe som har bevegelse i situasjonen, eller i scenen. Men det er i hvert fall en sånn fysisk plassering da kanskje, av klipp man er ute etter, i forhold til en del prosesser. Det kan vi heller komme tilbake, liksom, hvordan det er med det.

Rytme det er mer denne generelle rytmen som fins i kroppen, dialogen til karakterene. Jeg tror jo folk har jo gjerne en slags rytme i livet sitt, og om dem da spiller den rytmen, i en fiksjonsfilm, eller om det er en ekte person som står for den, så har folk den rytmen og man prøver å oppdage den rytmen i klipperommet. Også har du jo sånn tradisjonell rytme, som går på metrisk rytme, som du må forholde deg til når du har musikk og sånt da. Musikk og ja, mer metrisk lyddesign-bruk. Da kan man jo snakke om det, men det er vel egentlig ganske sjeldent ellers. Selvfølgelig, altså når du har musikk, så forholder man seg jo mer til musikken, men man må også samtidig forholde seg til rytme, handling i de klippene man bruker, sammen med musikken da. Så det er veldig, veldig sjeldent man klipper i 4 fjerdedelstakt for å si det sånn.

Folk har sin rytme da og den avgjør veldig mye av hvordan man kan klippe. Altså folk har en rytme i hvordan de avleverer dialogen, og hvordan de beveger seg i forhold til ting. Du har noen som bare sitter helt sedat i ro foran TV-en og har ikke beina i kryss engang, også har du dem som spretter rundt og har naturlig høyt koffeininnhold. Og den rytmen den tar du med deg inn i klipp og da og når du forholder deg til dialog og action.

Tempo det vil vel da handle mer om informasjonsstrøm, tenker jeg. Informasjonsstrøm på den ene siden og tilstedeværelse på den andre siden. Altså, hvor fort leverer du, på en måte neste info-bit eller opplevelseshet, i forhold til at du blir liggende i noe og værende til stede da, og oppleve suspens

og intensitet i noe som ikke klippes? Så det vil jo være en avveining som kanskje er knyttet og veldig mye opp i mot, kanskje ikke så mye opp i mot karakter, for da tenker jeg kanskje mer at man snakker om rytme, men at tempo handler mer om de store linjene i filmen. Temposkifter i forbindelse med en ny situasjon, ny scene, hvilke partier i filmen som har forskjellig tempo.

1.3 Hvor stor rolle mener du dette har i din klipp og i klipp generelt?

Jeg synes at det kommer i andre rekke faktisk. Det betyr ikke at det er mindre viktig eller uviktig, men jeg synes at all jobben jeg gjør kommer ut av karakterene og situasjonen. Det kommer ut av det. Det gjelder å oppdage og se det og skrelle bort ting som, altså ta bort støy, både i visuell og lydmessig støy for å stå igjen med det det handler om, å identifisere hva som er viktig, hva som oppleves som sant og ekte og det som kan hjelpe vår historie og vår karakterutvikling. Det er jo ting som på en måte ligger forut for jobben med timing og rytme og tempo.

Men når vi jobber med det er jo det en del av jobben å bli kjent med materialet og å oppleve hva , og kjenne igjen hva vi kan utnytte det til.

Når vi begynner å trykke ting sammen og klippe ting sammen, så ligger jo den vurderingen av de begrepene der hele tiden, men ikke på et veldig analytisk nivå kanskje. I hvert fall ikke timing og rytme. Det er noe som vi må leve oss inn i, og så blir det alltid sånne konkrete utfordringer for å få klipt, til å få det til å passe sammen og det følger kanskje ikke den ideelle rytmen.

Pustingene har jeg glemt å snakke om. Det er kjempe viktig for rytmen i dialog f.eks. Hva er en persons naturlige pust. Man kan jo legge inn kunstig pust eller ta bort, men må likevel sitte igjen med en følelse at slik kunne en person ha sagt det.

Nå kom jeg litt ut av det ...

Min jobb er jo sånn inn og ut av det analytiske overrommet, man tenker og ser på struktur, man tenker hvilke ting av en karakter som man ønsker å vise fram og

forklare og hva som må forklares for at man skal forstå det ene og hva fører til det andre. Det er mye sånn intellektuell tenkning og spesielt når man jobber med en regissør så må man si ting høyt og det er en høy grad av analyse og intellektualisering og prøv å sett, forhåpentligvis ikke så pretensiøst.

Ja, men uansett så må man inn og kjenne og bruke en annen del av apparatet sitt til mere å føle og kjenne. Mange klippere sier at de klipper bare på magefølelsen, hva nå det er for noe.

Det er kjempeviktig å klare å leve seg inn i det som man holder på med og prøve å gjenskape den troverdigheten. Det er veldig vanskelig å sette ord på, noen ganger, så av og til må man bare prøve å teste det og prøve nye ting og teste det igjen. Jeg tror at de tingene som handler om timing og rytme er veldig knyttet til de tingene som er vanskelig å sette ord på.

Men det er jo sånn det er, ord som veldig fort kan brukes veldig rart. Hva slags verdi har det hvis man har noen på en testvisning som sier at "jeg synes ikke rytmen er bra" så er det veldig vanskelig å ta tak i det. Ofte er det et eller annet, hvis noen f.eks. sier noe sånt som at "et parti har for jevn rytme" så er det vanskelig å beskrive problemet. Er kanskje problemet at det er for lite utvikling i situasjonen, at man ikke klarer å oppnå suspensen eller det kan være mange andre ting, det dramaturgiske, kanskje det er i manus eller kanskje scenen burde handle om noe annet (latter ...). Disse tingene må nyanseres. Man må snakke litt rundt det. Bruke referanser og sånt ofte for å komme fram til.... Er man uenig må man kanskje gå noen runder og teste ut eller snakke om ting gjennom eksempler.

Nå sklir jeg ut igjen...

2.1 På hvilken måte arbeider du i forhold til lyd og musikk?

Det er jo selvfølgelig et veldig viktig spørsmål, men det er ikke noe enten eller spørsmål. Noen ganger jobber jeg i forhold til andre ting. Andre ganger jobber jeg med musikk ganske tidlig.

Det kommer an på hva som er poenget med scenen. Når vi arbeider med filmen så er jo en ting å finne ut hvilke situasjoner filmens historie bygges opp av og hva som er hver enkelt sin situasjon og funksjon i den historien man forteller, og der kan man være mer eller mindre opptatt av dialogen.

Kanskje i et parti er man mest opptatt av å finne en stemning, fine bilder, en latter. Man skal kanskje beskrive en tilstand, men vil bruke litt tid på det og åpne opp for å bruke musikken, og alt annet blir litt mindre viktig. Da er det viktig å skisse med musikk, men det er mange problemer med det fordi at ofte har du ikke ennå den musikken som skal brukes.

Er du heldig så har du kanskje fått en skisse, ting skal endres senere, kanskje må det forkortes. Det som skjer når du legger på musikk og også når du legger til en bra lyddesign, det er at tiden komprimeres fordi at tidsopplevelsen blir mye kortere. Hvis det hadde vært helt stilt eller hvis det hadde vært støy på lyden på lyden da hadde det følt ulidelig langt. Men når du får hjelp av musikken til å løfte det så holder du ut mye lengre med materialet, men det er ikke fordi det er om å gjøre å holde ut lengst mulig en situasjon eller et bilde, men da tar du deg tiden kanskje til å se etter en del detaljer eller ting som du ellers ikke hadde tatt inn.

Men samtidig fører man inn musikk og spesielt emosjonelt styrende musikk på dialog, på scener, så legger du inn et filter som på den ene siden, så ligger det følelser i, du dikterer hvilken følelser man skal ha, men samtidig ligger det et filter mot situasjonen slik at det setter deg litt lenger unna situasjonen.

Det er litt paradoksalt, men du kan føle mer selv om du er lenger unna situasjonen. Uten musikken får du det helt nakent og du får en annen troverdighet i det.

Men det er viktig å tenke på hvor mye lyd kan ødelegge. F.eks. rytme. Hvis du klipper en dialogscene og så har du en forstyrrende rytme av en motor, eller bygging, eller et eller annet rundt deg som er i konflikt med den dialogen sin form, så er det veldig forstyrrende. Så også på lyd er det viktig å rydde opp og ta bort forstyrrende ting som kommer akkurat i klipp. F.eks. en dialog som det er

trafikk i, da har du ofte en situasjon at når du klipper i dialogen så klipper du bort en bil som plutselig stopper og da rykker det jo til i klippen. Da må man jo legge på støy, legge på biler som maskerer dette. Så får man bare prøve å gjøre til dialogtydeligheten klar likevel.

Men dette er ikke min jobb, men lyddesign som kommer etterpå. Men man gjør jo en del i klipp fordi at man skal prøve å legge opp til at man skal oppleve filmen mest mulig rein før man låser klippet.

Det hender ofte at jeg klipper helt uten lyd for å se bildet helt rent og så legge på den lyden som man synes hjelper.

2.2 Har dette en stor påvirkning på hvordan du klipper, eller foretrekker du å la lyden følge klippen, i stede for å lede den?

Svaret her er gitt i som en del av svar i punkt 2.1

3.1 På hvilken måte mener du klipp kan være med på å påvirke budskapet og sjangeren i en film?

Det er jo helt avgjørende selvfølgelig, men jeg vil også bringe inn et ord til og det er fortellerstandpunkt, som selvfølgelig har med hvordan ting er filmet ig billedutsnitt, men det er også noe med lyd her.

Er lyden tett her eller er den langt unna. Du kan ha totalbildet, men likevel høre personen sin pusting, ikke sant. Og da er du mye nærmere dem psykologisk enn du er når du er langt unna og observerer. Hvis du bare hører trafikkstøy mens du ser noen i nærbildet så føler du at du står mye lenger unna og egentlig føler at du ikke får med deg det du gjør. Det kan også være hvem kanskje, lyden er nær den ene men ikke den andre i en situasjon. Hører du den i telefonen eller ikke.

Det var kanskje en sånn mellomting eller forlengelse av spørsmål 2.2

På hvilken måte påvirker dette budskapet og sjangeren?

På de neste spørsmålene snakker man om klipp, på den ene siden så er det planlagt i form av en del valg som gjøres før man setter opp kamera. Det

bestemmes mye av det som faktisk man klarer å registrere og hva regissøren gjør ut av situasjonen som filmes, om det er fiksjon eller dokumentar.

Alle skal tenke klipp hele tiden på en måte, i det, og så er klipperen med på å dyrke fram de tingene som allerede er nedfelt i materialet, og ta bort det som forstyrrer helhetsbildet.

I dokumentarfilm, spesielt, kan jo opptaket være såpass, opptaket fra en dokumentarisk situasjon er veldig uren. I situasjoner som er skrevet ned i et manus i en fiksjon, så vet man allerede der hva som er funksjonen til scenen, hva man har tenkt i manuset. Det kan være noe mer uklart i en dokumentarfilm og da er det, altså da kan ting som budskap og faktisk hovedlinja i handlingen forandre seg i forhold til virkeligheten. Vi må justere kartet med terrenget hvis man tenker at materialet er tilregnelig.

Klipperen er med på å påvirke på den måten at han kan oppdage ting eller gjenoppdage ting som man visste var der, eller oppdage ting som man ikke visste var der. Man får ikke med seg alt på opptak. Men hvis man vet hva filmen skal handle om, hvor en ønsker å dra den, så kan klipperen være med på å finne ting som bekrefter det da.

3.2 På hvilken måte mener du klipp skal forholde seg til seeren? Skal den trekke oppmerksomhet til seg selv, eller ligge i bakgrunnen som et lim og hjelpemiddel til de andre elementene i filmen?

Jeg skjønner spørsmålet. Hvor har jeg hørt det før?

Vi bruker ordet klipp om dette, det engelske ordet 'editing'. Det beste ordet er kanskje montasje fordi du setter sammen alle disse elementene til en film. Jeg mener at det er denne montasjen som er filmen, klippen er filmen og alt det andre er materialet til filmen.

Det er ikke klipperen som lager filmen alene, selvfølgelig. Det er montasjen som er filmen slik at, man kan jo spørre om man skal bli bevisst klipperen. Noen klippere ønsker å gjøre seg interessant, kanskje. Hva er motivasjonen til et klipp?

Jeg er jo der at man skal følge prosjektet og prøve å dyrke fram det som er potensialet i det prosjektet som man holder på med. Det er ikke sikkert at man har tenkt ferdig hvordan dette skal klippes ferdig, absolutt ikke, men man skal på en måte oppdage hvordan det blir en organisk helhet, for å være litt pretensiøs.

Når da klippen eller montasjen er filmen så er det da veldig rart å si, skal den trekke opp oppmerksomheten til seg selv eller ikke. Du har jo forskjellige tilnærminger til klipp som er mer eller mindre tydelig, altså, tillater du 'jumpcuts', bruke lyd, legger du svart til mellom bildene slik som det var en slags dokumentardogme-greie for noen år siden. Da trekker man kanskje oppmerksomhet til klippen, men jeg synes ikke det ene eller det andre er feil eller riktig. Det er akkurat som hvordan du plasserer kameraet. Det skal plasseres riktig i forhold til handlingen. Noen ganger er det riktig å krysse akse eller sette det på et sted hvor du virkelig merker at nå er kameraet flyttet, men det må være riktig i forhold til fortellingen.

Og det gjelder jo alle ting i filmen, tenker jeg. En skuespiller kan godt være veldig tydelig i bildet, men den skal også gi plass til de andre. Det er den helhetlige filmen som folk skal sitte igjen med. Man skal ikke ødelegge for det som de andre har gjort. Klipping eller 'jumpcut' f.eks., handler ikke for meg om du gjør tydelig eller usynlig klipp. Alt det handler vel så ofte om at du bare går til neste sanne øyeblikket eller neste riktige info-biten eller opplevelsesbiten og tar bort støy og ting som distraherer i mellom.

Når folk snakker så snakker de i sirkler, og det blir veldig vanskelig å følge med hva de sier. Bare prøv å skrive ned mitt intervju, rett ned. Skjønner du hva jeg mener?

Man må redigere i det og liksom ta bort ting i det for å gjøre dialogen så effektiv at vi får fortalt det vi skal fortelle på den tiden vi har. Og da tenker jeg ofte at interessen for den neste lille info-biten, interessen for det neste sanne øyeblikket, det er viktigere enn forstyrrelsen av et lite 'jumpcut', eller at du hopper i tid, eller gjør noe som ikke er i kontinuitet eller sånne ting. Det er en

overveiing, men hvor mye kan du tillate deg å forstyrre men samtidig henge på det som er viktig?

For å oppsummere: Jeg synes ikke det er galt at klipperne blir synlige, men klippene er der alltid, man har alltid en grunn til å klippe og man klipper i forhold til det man ønsker å oppnå. Det kan være, ha noe med karakteren å gjøre, ha noe med den konkrete situasjonen å gjøre, eller det kan ha noe med den større overbyggende historien å gjøre.

4.1 Hvilke personer og, eller filmer mener du har inspirert din klippestil mest, og hvordan?

Jeg har i hvert fall hatt to lærere på filmskolen, Berry Winst, dokumentarfilmklipper, eldre kar fra England, og Derry Kodor, svensk klipper. De var to vidt forskjellige klippere. Det var utrolig bra, tror jeg, å få to så forskjellige inngangsporter.

På klipping, Berry var utrolig gjennomtenkt, analytisk. Brukte evigheter på å gå gjennom, ... han lærte meg dette med veggmanus, og brukte evigheter på å tenke gjennom og systematisere materialet på forhånd. Og så klipte han lynraskt. For da hadde han tenkt ferdig. Han var ikke sånn typisk flink med teknikk. Det var ikke derfor det gikk fort, men han var ferdigtenkt. Det var en grunn til at man var i nærbildet på det man ...(utydelig tale) ...osv.

På den andre siden så hadde vi Derry Kodor som var actionfilm klipper fra ..., hadde klipt Hamilton husker jeg når han var og underviste oss, og veldig sånn magestyrt. Tok bort all unødvendig informasjon. Gikk rett på emosjon. Han var utrolig klartenkt på en måte, selv om han ikke, på den måten han formulerte seg på, men han hadde klare instinkter da, kan en si. Så det var to veldig forskjellige arbeidsmetoder.

Og så hadde jeg en veileder som het Lise Lanngfeldt som jeg synes var spennende og ukonvensjonell klipper i norsk forstand på den tiden jeg gikk på filmskolen og fikk henne som veileder det siste året. Det var veldig bra. Hun er

også sånn, både på fiksjon og på dokumentar, og også en som setter klippehåndverket veldig høyt og forsvarer det.

Nå tror jeg det er mere akseptert at klipperne er anerkjent som fagsjef på linje med andre fagsjefer i filmproduksjonen, men for 20 år siden var ikke det noe spesielt, nødvendigvis helt slik da. Inger Lise var en av dem som har fått fram bevisstheten om håndverket og håndverkstatusen.

Så har du Molly Stensgård som jeg var på kurs med en gang. Hun er klipperen til ..., har klippet mye for Lars Von Trier og er kanskje en av de mest sentrale innenfor det en kanskje kan kalle for ny dansk klippetil. Dem begynte med Rike, som er en TV-serie fra Rikshospitalet i Danmark, og dem tok det langt ut det der med å klippe til neste info-bit eller opplevelsbit. Jeg tror Molly kalte det for "Moment of truth", men klipte bort ting i mellom. Dem bevisstgjorde seg selv og ser veldig på det med 'timecut' og forskjellige former for tidsklipp og du har 'soft and hard timecut' f.eks.

Så de gjorde interessante ting, og ting som en på en måte ikke turde å gjøre når man klippet på film fordi at når man klipper på film så vil man ikke klippe bort for mye, man la ting sammen og klipte det ned og ned og ned. Arbeidsmåter til Molly Stensgård var kanskje hele den elektroniske generasjonen som kan klipp, ikke lineært så kan vi bare plukke ut de perfekte bitene, så kan vi legge inn det vi vil og gjøre om.

Så er det Tail Baker (fornavnet var utydelig) som er en bra klipper, grand old lady, hun har skrevet en del og de tingene som hun har klippet, spesielt på 70-tallet er ting som er interessant å se på. F.eks. 'Rising Moon'. Hun studerte ganske nøye når hun skulle klippe. 'Blod & ære', filmen om Ole Klemetsen, hvor dem hadde klart å lage, riktignok en fiksjonsfilm, så hadde de klart å lage, hver boksekamp hadde sin identitet i klippetil som hang sammen med hvordan det var filmet, selvfølgelig, og vi prøvde å lete etter sånne ting som representerte kampene som Ole Klemetsen var med på.

4.2 Er du bevisst påvirket av tidligere revolusjonerende personer eller epoker innen film, i så fall, hvordan?

Eksempler:

Thomas Edison

Lumière-brødrene

George Méliès

Edwin S. Porter

D. W. Griffith

Pudovkin

Kuleshov

Eisenstein

Neorealisme

Jeg er ikke noen filmviter. Jeg har vært med i filmklubb og har hatt en del grunnleggende på filmskolen osv. Så jeg har jo merket meg noen.

Jeg ser på listen din, Thomas Edison og Lumière-brødrene, de er så grunnleggende, der er kanskje irrelevant å .., de har naturligvis lagt grunnlaget for hele feltet, men det er ikke noe å hente der for oss, eller det er ikke noen sensasjon for oss når vi da var barn eller tenåringer .. "Oah, toget kommer ..", nei.

Porter måtte jeg slå opp. Jeg skjønner at han har funnet opp overtoningen. Det har kanskje noe med klipp å gjøre, men jeg har aldri tenkt på Porter når jeg har gjort en overtoning.

Griffith hadde vi en del om på filmskolen, og det er jo åpenbart en grunnstein i klippingen. Det handler om parallellhandlinger og innklippbilder og slike ting. Men det er klart at på det tidspunktet man møtte, altså, jeg var jo i 20-årene når jeg gikk der og hadde sett film, kryssklipping og parallellhandlinger og innklipp, så det var jo heller ikke ting som på en måte åpnet øynene.

Kuleshovs sine eksperimenter, det er slike ting som man kommer tilbake til inn i mellom. Det er en veldig artig tanke det der at to bilder som er nøytrale påvirker hverandre. At man leser inn så mye i et nøytralt ansiktsuttrykk. Så det er jo en referanse som dukker opp noen ganger.

Når det er snakk om det. Der er jo, man vil jo kanskje ha mindre spill enn for mye spill. For lite spill enn for mye spill, kan jo heller bygge opp det i etterkant.

Eisenstein. Det er litt det samme. Han er jo mer viderekommende enn mange av de andre her.

Neorealisme har jeg et forhold til fra filmklubber. Det er vel ting som kom samtidig med, sånn på dokumentarsiden, direct cinema og slike ting som kanskje ligger meg litt nærmere.

Siga Berthold (fornavnet var utydelig) er jo et navn som burde vært blant disse. Der er det jo vanvittig egentlig å se hvor langt han dro ting i å klippe sammen. Jeg husker blant annet at jeg så, jeg tror det var i Tromsø, det var satt opp en konsert, en livekonsert med den filmen. Det er også beskrevet, men det er vel en elektronisk konsert det var. I hans manus er det beskrevet mye lydeffekter som dem ikke klarte å lage på den tiden, men visstnok klarte å lage i Tromsø.

Men jeg tror egentlig at de filmhistoriske tingene, at karakter eller skuespiller kom i fokus, det har interessert meg. Alt fra Elia Kazan i USA, bruken av Action Studio skuespillerne. Nå snakker vi egentlig om før jeg begynte med dokumentarfilm. Amerikansk 70-tallsfilm, Scorsese har jeg nevnt. Og så bølgen som kom på 60- og 70-tallet. Det som var felles var at det ble mye lettere å lage ting for folk. Samtidig hadde du en utvikling på skuespillersiden som gjorde på en måte filmens kjøtt og blod, var mer om personligheter enn karakter, skisserte karakterer, og det ble veldig personligheter, karakterstyrt.

Amerikanerne hadde jo på 70-tallet en fot i det der og samtidig en fot i det utrolige gjennomarbeidede håndverket i alle ledd. Fra Hollywood-tiden på 50-tallet hvor de liksom hadde store produksjoner hvor du også fikk dette skuespilleraspektet inn.

Jeg er veldig interessert i folkene i filmen. Det drar jeg med meg inn i dokumentarfilm.

Jeg var jo, eller er, veldig glad i Jarmers og Wenders og Eggo Jan (utydelig navn) og slike karakternære små drama.

Du har mange folk på dokumentarsiden på Direct Cinema, på Mails Brothers f.eks. Mange av de filmene jeg klipper er mye tradisjon fra Direct Cinema sin varierte, en del oppmyking i forhold til dramatiske virkemidler.

Birkinger og Sinofsky, som f.eks. Metalicafilmen eller Brothers Keepers, Kim Nigetto.

Det er jo inspirasjon eller ting som jeg liker. Det er jo slik at ting som man liker eller ting man tror man forstår, det påvirker det man lager.

Og så er det alle mine kolleger. Jeg har vel lært mest av dem.

5. Hva mener du er nøkkelen til en god filmklipp?

Forutsetningen for å gjøre en god klipp er å se, og med å se mener jeg å lytte, føle og oppleve. Du må klare å oppleve materialet, skjønne hva du kan bruke det til og hvilke biter av det du kan bruke. For det handler om å se gjennom masse støy, se ting selv om de er gjemt i visuell og audiovisuell støy.

11.4 Manus «Spring!»

«SPRING!»

Skrevet av:

Torgeir Lien Wenersberg

EXT. SKOG. VÅRDAG

En tidlig vårdag, før snøen helt har smeltet, isen fortsatt ligger litt utover elva og marka fortsatt er våt, sitter ei jente nært utkanten av en skog. Skogen er tydelig preget av været og man skimter noen falne trær. Jenta ser noe alene ut mellom de høye trærne og de tilsynelatende folketomme traktene.

TITTEL: SPRING!

Jenta sitter og knytter skoene sine. Hun venter på å delta i et løp hun vet at snart går av.

Samtidig kommer en mann gående mot jenta. Man ser bare føttene hans.

Jenta fortsetter å knyte skoene, uten å legge merke til mannen som kommer gående.

Mannen stopper opp og drar frem en pistol. Han lader pistolen.

Jenta har enda ikke lagt merke til mannen. Hun fortsetter uvitende å knytte skoene.

Mannen reiser pistolen opp i luften. Han fyrer av skuddet.

Jenta skvetter til og i refleks snur hun hodet raskt mot der mannen står. Hun ser mannen, snur hodet fort tilbake, og setter på sprang.

Jenta løper fort. Så fort hun klarer. Hun holder på å snuble noen ganger, men tar seg til balansen igjen. Det går fortere og fortere og fortere, helt til hun når ei bru. Veien mellom skogen og sivilisasjon. Slutten på løpet. Hun springer alt hun har. Fortere, fortere, fortere...

Jenta faller. Hun ligger på bakken i fosterstilling. Helt stille. Ikke en bevegelse. Ikke en lyd.

Jenta reiser seg. Hun børster av seg og springer videre over brua. Hun smiler et litt flaut smil, som om hun håper at ingen har sett henne.

SLUTT